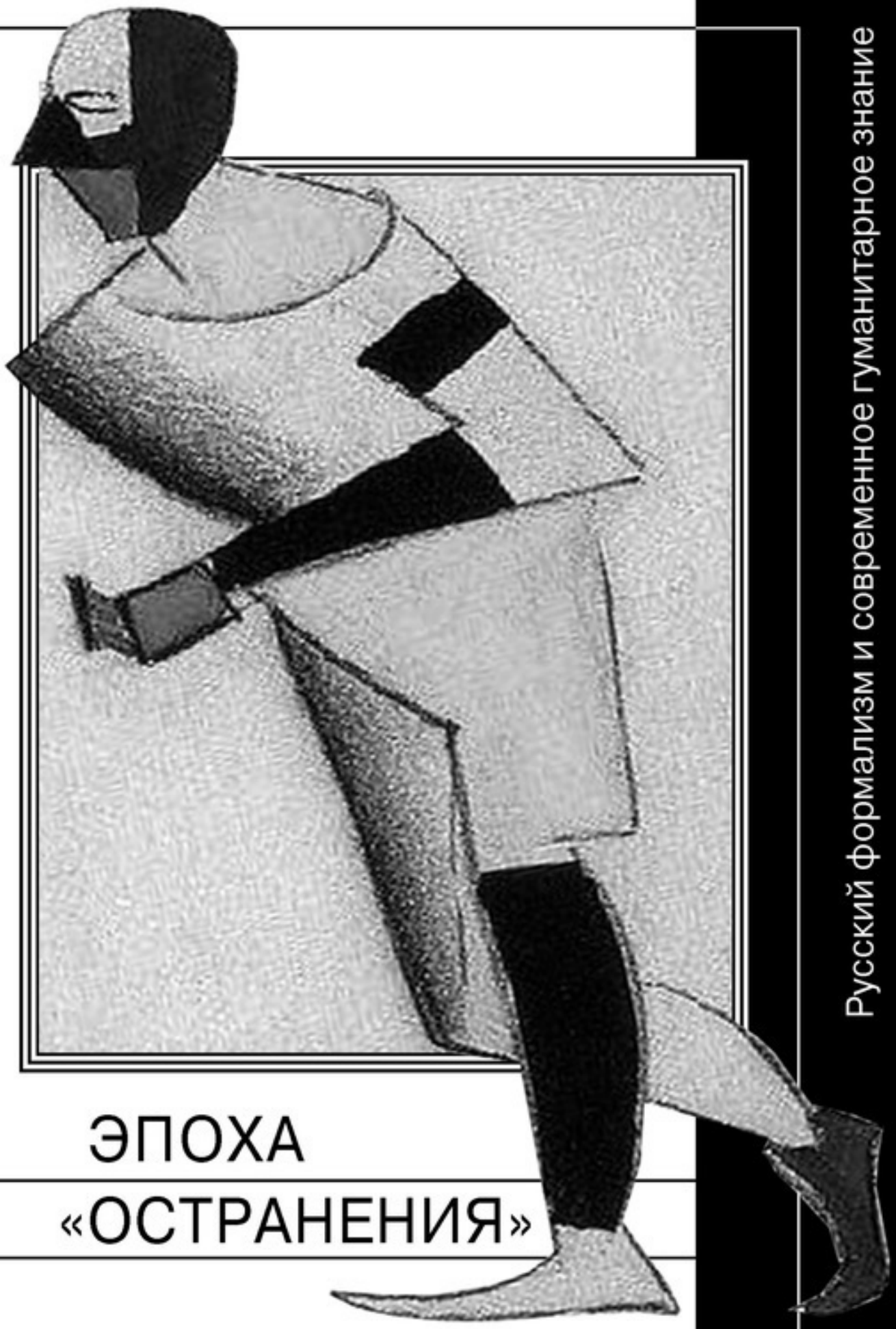
НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА



Русский формализм и современное гуманитарное знание

ЭПОХА «ОСТРАНЕНИЯ»

Коллектив авторов

Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание

«НЛО»
2017

УДК 7.037(47+57)"191"
ББК 60в.г(2)53

Коллектив авторов

Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание / Коллектив авторов — «НЛО», 2017

ISBN 978-5-4448-0830-6

В коллективной монографии представлены избранные материалы московского конгресса к 100-летию русского формализма (август 2013 года; РГГУ – НИУ ВШЭ). В середине 1910-х годов формалисты создали новую исследовательскую парадигму, тем или иным отношением к которой (от притяжения до отталкивания) определяется развитие современных гуманитарных наук. Книга состоит из нескольких разделов, охватывающих основные темы конгресса, в котором приняли участие десятки ученых из разных стран мира: актуальность формалистических теорий; интеллектуальный и культурный контекст русского формализма; взаимоотношения формалистов с предшественниками и современниками; русский формализм и наследие Андрея Белого; формализм в науке о литературе, искусствоведении, фольклористике.

УДК 7.037(47+57)"191"
ББК 60в.г(2)53

ISBN 978-5-4448-0830-6

© Коллектив авторов, 2017
© НЛО, 2017

Содержание

Вместо предисловия 6
1. Век формалистической теории: Актуальность архива 11
Формальная система и ее интерпретация в науке XX–XXI веков 11
Перспективы русского формализма: Логоцентризм вчера и сегодня 17
Не-искусство в эстетической теории формалистов 35
Искусство, право и наука в модернистском ключе: Шкловский, Шмитт, Поппер 44
Энергетические интуиции русского формализма 56
Конец ознакомительного фрагмента. 60

Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание
Коллективная монография

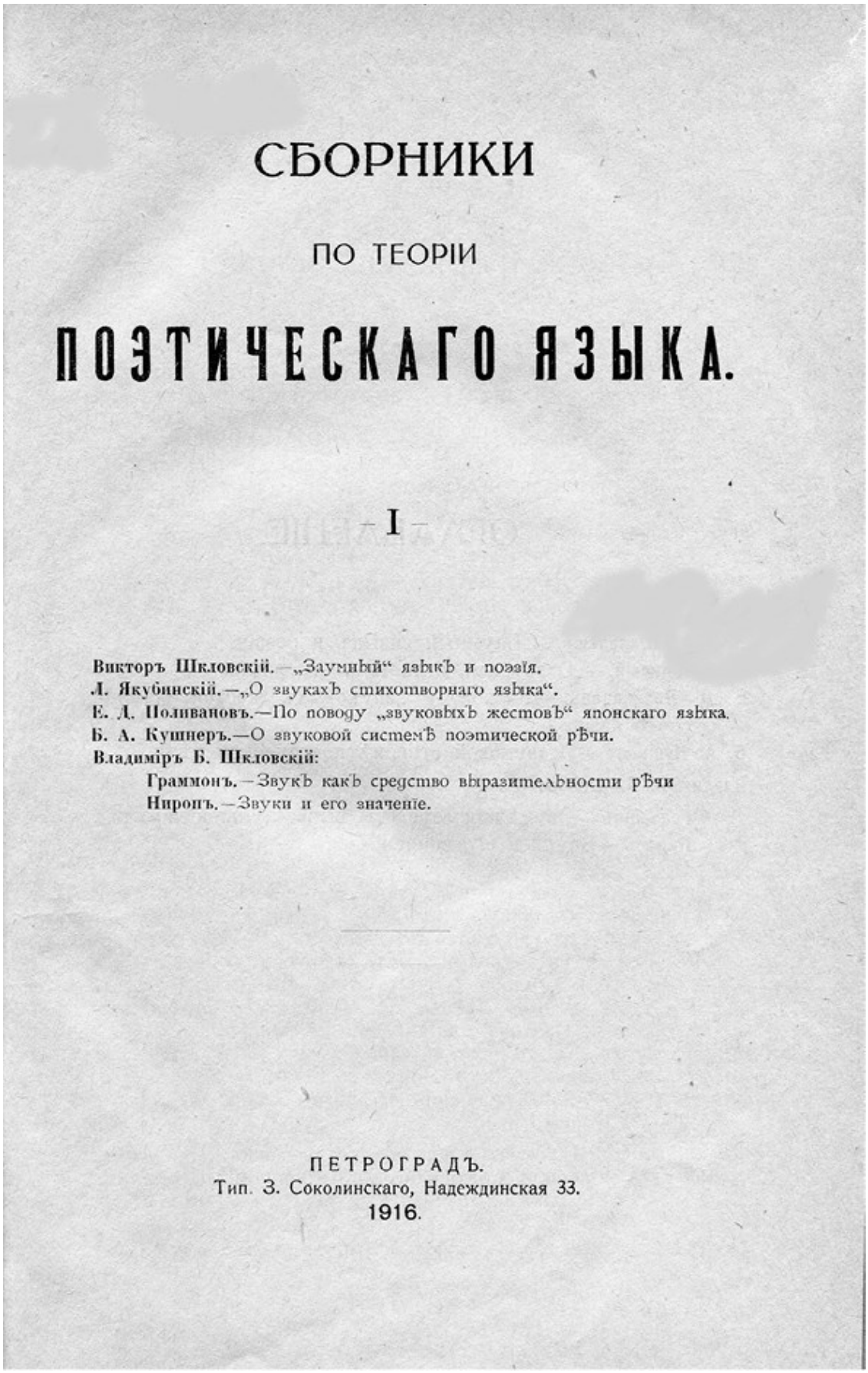
© Я. Левченко, И. Пильщиков, составление, 2017,
© Авторы, 2017,
© ООО «Новое литературное обозрение», 2017

* * *

Вместо предисловия

Осенью 2012 года академик РАН и лидер нескольких направлений в гуманитарных науках XX века Вячеслав Всеволодович Иванов обратился к ряду московских научных центров с идеей организации конгресса к 100-летию формальной школы в русской науке о литературе. Следует оговорить, что «русский» в данном случае является не более чем калькой широко распространенного понятия Russian Theory, обозначающего волну активности в поле русскоязычных гуманитарных наук, набиравшую силу в первой четверти XX века и обеспечившую мощный концептуальный ресурс, не истраченный до сих пор. Именно в таком ключе о «русской теории» писал в предисловии к одноименному сборнику 2004 года Сергей Зенкин, видя в ней предшественника French Theory, которая, в свою очередь, оказала решающее влияние на мировой гуманитарный мейнстрим. Но если «французская теория» до самого конца столетия оставалась своеобразным «зонтичным брендом», включавшим элементы философии, антропологии, лингвистики, историю литературной критики и социологии, то в русской теории отчетливой доминантой было и осталось филологическое знание, традиционно объединяющее лингвистов и литературоведов или по крайней мере побуждающее их к взаимодействию.

В обсуждаемом контексте так называемый «русский формализм» – один из важнейших агентов влияния, бросивший вызов на рубеже 1910-х и 1920-х годов как догматической истории литературы, так и эстетике, заменявшей до тех пор ее теорию. В результате формализм затронул значительно более широкий круг дисциплин, чем это программировалось первыми «Сборниками по теории поэтического языка», выпущенными в 1916–1919 годах в Петрограде при участии В. Б. Шкловского, О. М. Брика, Л. П. Якубинского и др. Русский формализм не только образовал новую парадигму гуманитарного знания, но подготовил и осуществил превращение этого знания в науку как набор рефлексивных методологически последовательных процедур с возможностью прогнозирования результата. Именно формализм создал прецедент упорядочения области, ранее имевшей как в массовом, так и в академическом сознании, скорее, спонтанно-мистическую природу. В русском культурном обиходе дело осложнялось отношением к литературе как сфере учительной и мессианской, приватизировать которую неизменно стремились разные конкурирующие группы, начиная с реформаторов русского литературного языка первой половины XVIII века. Деятели, собравшиеся в Обществе изучения поэтического языка (Опояз), отнюдь не называли себя формалистами – то был внешний и далеко не самый доброжелательный ярлык, лишь впоследствии ставший нейтральным термином. Эти ученые стремились создать научную поэтику, отчасти имея в виду такие образцы, как научное искусствоведение венской школы, немецкая «звуковая филология», в меньшей степени – компаративная история литературы. Но только отчасти. Отличительной особенностью формалистов была их «установка» (и это тоже их термин) на строгую научность.



СБОРНИКИ

ПО ТЕОРІИ

ПОЭТИЧЕСКАГО ЯЗЫКА.

— I —

Викторъ Шкловскій. — „Заумный“ языкъ и поэзія.
Л. Якубинскій. — „О звукахъ стихотворнаго языка“.
Е. Д. Поливановъ. — По поводу „звуковыхъ жестовъ“ японскаго языка.
Б. А. Кушнеръ. — О звуковой системѣ поэтической рѣчи.
Владиміръ Б. Шкловскій:
Граммонъ. — Звукъ какъ средство выразительности рѣчи
Нироп. — Звуки и его значеніе.

ПЕТРОГРАДЪ.
Тип. З. Соколинскаго, Надеждинская 33.
1916.

Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг., 1916 (титульный лист)

Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Пг., 1916 (задняя сторона обложки с монограммой О. М. Брика)

Наука о литературе стремилась к целостности и непротиворечивости вместе с другими науками и вместе с ними меняла представление о критериях научности. К концу XX века стремление к точности и предельной эксплицитности знания ослабло не только в гуманитарных, но и в естественных науках. Это не поражение, но лишь иллюстрация сложности интеллигибельного мира и продуктивной изменчивости способов его описания. Однако соблазн теории – усилиями формалистов, их единомышленников, конкурентов и научных, а не идеологических оппонентов – оказался крайне устойчивым и поучительным. Лингвистика, чей материал позволил развиваться в ключе, близком логике и математике, ушла далеко вперед в плане сциентизма. Пражский лингвистический кружок (ПЛК), одним из руководителей которого стал эмигрировавший из России Р. О. Якобсон, позиционировал себя во второй половине 1920-х годов как преемник петербургских формалистов и Московского лингвистического кружка, заложившего фундамент структурного изучения языка. Именно в русле ПЛК осознанно заявил о себе структурализм, получивший после Второй мировой войны лавинообразную популярность во Франции, США и СССР. Все это стало следствием развития и переосмысления положений формальной школы, получивших особую актуальность в контексте советской семиотики. Постструктурализм, оспоривший многие положения своих предшественников, вновь актуализировал положения раннего формализма и его ближайших конкурентов – в первую очередь М. М. Бахтина. В работах Ю. Кристевой и Ц. Тодорова, Ж. Женетта и М. Риффатера нашли отражение «боковые» ветви формальной теории, были актуализированы и доработаны догадки формалистов о природе и структуре повествования, проблемах литературной эволюции и культурного наследования, интер – и архитекстуальности культурного поля.

В последние десятилетия XX века актуальность формалистов проявилась не столько в области узкофилологической (здесь как раз формальная школа уже успела стать историей науки), сколько в общекультурной, которая на международном языке именуется Cultural Studies. Формализм оказался продуктивно переводим на языки марксизма (Ф. Джеймисон), психоанализа (Д. Куюнджич), гендерной теории (Ю. Кристева, Л. Малви), нового историзма (С. Гринблатт, Л. Монроуз), метакритической теории литературы (А. Компаньон), визуальной теории (Дж. Берджер, Дж. Крэри), теории кино и медиа (Д. Бордуэлл, Р. Стэм). Методология формализма, его понятийная система и мощный метафорический потенциал его терминологии послужили парадигмальной матрицей для многих новейших течений, ориентированных на преодоление узкодисциплинарной структуры знания. Очутившись на гребне русской революции, формализм усвоил революционную тактику, обеспечивающую эффективный захват «чужих» территорий знания, экстраполяцию понятий, инфицирование определенной идеологией. Формализм отличался радикальными взглядами на вещи: он использовал сдвиг исторической материи, чтобы изучать сдвиг, который претерпели значения слов, иерархии категорий и системы понятий.

С учетом весьма широко трактуемых хронологических и территориальных границ русского формализма его юбилей с самого начала осознавался, скорее, как инструмент актуализации явления, зародившегося приблизительно столетие назад и продолжающего влиять на все направления как русской, так и мировой гуманитарной теории. Условной датой «первоначала» было выбрано 23 декабря 1913 года, когда двадцатилетний студент Виктор Шкловский прочитал скандальный доклад «Место футуризма в истории языка» в артистическом кабаре «Бродячая собака». Эта важная дата не отменяет последующих, с которыми при желании можно связать столетие формализма: март 1915 года (основание Московского лингвистического кружка), период с декабря 1915 по декабрь 1916 года, когда писалась статья Шкловского «Искусство как прием», и где-то в промежутке – сугубо неинституциональное и потому недатированное образование Опояза… Формализм возникал всю первую

половину второго десятилетия XX века, сопровождаемый и заряжаемый войной и революцией. В докладе 1913 года еще не прозвучало слово «остранение», несомненно, вдохновленное спустя два года опытом войны и содержавшее интуиции о грандиозных переменах. Поэтому редакторы и рискнули дать книге название, в котором акцент с юбилейной даты смещен к протяженным следствиям появления формализма. Остранение было случайно подмечено Шкловским, но вполне закономерно продолжает осознаваться одним из универсальных механизмов культурной эволюции. А «эпоха остранения» объединяет сегодняшний день с событиями вековой давности в одну темпоральную непрерывность, где события прошлого не самодостаточны, а работа настоящего состоит в преодолении амнезии.

Конференция готовилась и проводилась совместно Русской антропологической школой при Российском государственном гуманитарном университете и Отделением культурологии (ныне Школой культурологии) Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». На конференции выступали участники из Австрии, Бельгии, Великобритании, Венгрии, Германии, Италии, Нидерландов, Польши, России, США, Франции, Чехии, Эстонии, Японии и других стран. Редакторы книги, выходящей после вынужденного перерыва по следам события, благодарят патрона конференции Вячеслава Всеволодовича Иванова и коллектив РАШ РГГУ (в особенности Майю Якобидзе), Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» и Управление по организации и сопровождению научных конференций и семинаров (в особенности Аллу Отставнову), а также Российский гуманитарный научный фонд, поддержавший исследовательский проект 14-04-00160 («Научное наследие Московского лингвистического кружка и современная филология»), в рамках которого была проведена часть редактуры этой книги. Мы бесконечно благодарны Ирине Прохоровой за ее внимание к работе авторов, приславших статьи, а затем долго и терпеливо ждавших, пока это затянувшееся начинание обернется ощутимыми результатами. Ощутимость этого тома как в формалистском, так и в обыденном смысле, кажется, уже очевидна. За что мы, наконец, с радостью благодарим издательский дом «Новое литературное обозрение», взявший на себя труд по изданию этой книги.

Ян Левченко, Игорь Пильщиков
Зима 2013 года – осень 2015 года – весна 2016 года

1. Век формалистической теории: Актуальность архива

Формальная система и ее интерпретация в науке XX–XXI веков

Вяч. Вс. Иванов

1. Русский литературоведческий формализм, принципы которого были провозглашены В. Б. Шкловским в его выступлении в конце 1913 года, был одним из тех течений в современной ему науке, которые стремились к созданию строгой системы правил, позволяющих описать предмет исследования безотносительно к истолкованию отдельных элементов, в нем выделяемых, через их отношение к другим явлениям. К моменту зарождения попыток подобного подхода к литературе наибольшие успехи на пути к такому изучению языка и текста были достигнуты в математике Гильбертом, выдвинувшим понятие знака как центральное, но описывавшим этот знак только в пределах формальной системы, и в сравнительном языкознании де Соссюром, который в раннем исследовании индоевропейских чередований, выявленных еще древнеиндийской наукой о языке, наметил основы структурного метода. В дальнейшем развитие этих идей привело к доказательству теоремы Гёделя, показавшей, какие ограничения могут быть наложены на формализацию, и к стараниям соединить формальное грамматическое описание с характеристиками других уровней языка как системы знаков (в соответствии с теорией того же Соссюра); теоретическое осмысление роли введения уровней, которые могут служить для реализации других уровней высшего или низшего порядка (скажем, грамматического через фонологический), содержится уже в «Эстетических фрагментах» Г. Г. Шпета.

2. Само по себе достигнутое формалистами синтаксическое (в общесемиотическом смысле) исследование словесного текста как такового вне его прагматических и семантических функций было несомненным достижением, позволившим отделить внутреннее изучение произведения от тех контекстов, в которые его пыталась вписать предшествующая наука. Но учет всех структурных уровней с необходимостью подводил к возврату сопоставления с другими рядами, что уже 15 лет спустя декларировано Якобсоном и Тыняновым. Так же можно оценить изучение пространственности и перспективы в связи с идеями, восходящими к диссертации Римана (на которую была ориентирована и теория Эйнштейна).

3. Отчетливее всего это можно выявить в тех направлениях, из которых родилась современная нарратология. Не только применительно к массовой фольклорной продукции, как в морфологии Проппа и его продолжателей, но и при анализе типов бессюжетной прозы у самого Шкловского оказывается необходимым принять во внимание семантику отдельных линий, сочетание которых заменяет отсутствующий сюжет.

4. Стремление сохранить чистоту внутреннего структурного описания (по возможности подкрепляемого статистически) отчетливо видно в стиховедении. Ранние опыты описания семантики стиха у Тынянова имели лишь частичное продолжение. Однако теоретико-информационный подход предполагает такое рассмотрение использования остаточной («внесодержательной») энтропии, которое снова ставит на повестку дня исходную программу пионерских работ Андрея Белого, пытавшегося найти способ оценки значимости выявляемых ритмов.

5. Аналогия отвлечения от смысла элементов системы при метаматематическом исследовании и при изучении формальных систем в гуманитарных науках может показаться слишком внешней и очевидной. Но есть и другие менее явные сходства, позволяющие выявить общие черты в разных современных науках. Подход к математическим объектам в интуиционизме характеризовался, в частности, требованиями конструктивности: о числе или некотором множестве («потоке») можно говорить, только если мы знаем, как его строить. Похожие требования по поводу физических объектов обсуждались в операционализме (принципиальный отказ от экспериментальной проверки в ряде новейших теорий является спорным отступлением от этого принципа, что можно бы считать и едва ли полезным перенятием традиционных гуманитарных установок в естественно-научных рассуждениях). Русский формализм в литературоведении и сходные с ним течения в исследовании кино точно таким же образом, как интуиционизм, настаивали на необходимости знать, как сделать определенную вещь. Ремесленная установка на правила построения у Шкловского помножена на идею мотивов в смысле Веселовского; на это сочетание ссылался в первой и основной работе Пропп.

6. Формальные системы в математике, метаматематике и математической логике строятся на основе применения дедукции. Лингвистика в ее исторической части реконструирует индуктивные системы, основанные на абдукции: в части синхронной – индуктивное фонологическое и грамматическое описание сочетается с дедуктивными построениями, в том числе типологическими (последние важны и для реконструкции). Для наук, исследующих искусство, основной формальной системой остается та, которая описывает структуру схемы произведения, нередко сохраняющей архетипические или архаичные черты. Схема оказывается инвариантом, который не меняется при различных ее реализациях и интерпретациях. Задачей формального описания является характеристика основных внутренних (например, симметрических) отношений внутри схемы, для изложения свойств которой нужно ограничиваться средствами формальной системы. Реализация и разные способы интерпретации схем входят в число целей вспомогательных наук.

В языкознании порождающая грамматика использовала идею построения последовательности, сходной с грамматиками искусственных логических языков. Это послужило стимулом для создания теории колмогоровской сложности. С ее помощью текст оценивается длиной цепочки (числом элементов) в наборе правил, по которым он строится. Современное развитие теории информации позволяет понять занятия количествами информации, передаваемыми поэзией и другими искусствами, как часть количественных возможностей Ноосферы – сферы Разума.

7. Интерпретация остается важнейшей областью литературоведческих поисков, но она может быть осуществлена только в соединении с проведенным формальным исследованием. В этом выводе филолог оказывается союзником исследователей, работающих в общей (особенно логической) семиотике и в нейронауках, быстрое продвижение которых стирает границы, отделявшие раньше гуманитарные науки от естественных. В качестве примера рассмотрим идею остранения, признающегося одним из главных достижений Шкловского и Опояза. Современная психология исходит из понимания предельной субъективности восприятия: оно всегда искажает выбранный участок действительности (самый выбор уже предполагает искажение). Наука и искусство всегда имеют дело с тем, что по Выготскому можно считать «островами в гераклитовом потоке». Остранение предполагает описание острова, пользующееся особым «туземным языком», отличным от того общепринятого, на котором основано нарушаемое остранением традиционное восприятие. В этом смысле рассмотренные Выготским по отношению к научной психологии преимущества замены ставшего банальным слова «глаз» термином «зрительный анализатор» сопоставимы с остранением по Шкловскому: достигается уход от тривиальности.

8. В качестве примера формального исследования текста я приведу пушкинское:

Золото и булат

«Всё мое», – сказало злато;
«Всё мое», – сказал булат.
«Всё куплю», – сказало злато;
«Всё возьму», – сказал булат.

Как выяснено пушкинистами – историком П. Е. Щеголевым и формалистом Б. В. Томашевским, стихи (как и напечатанный в 1827 году одновременно с пушкинским опыт перевода А. Д. Илличевского, тоже лицеиста) переведены с французского стихотворения Арно (Arnauld):

LE FER ET L'OR

– *Tout est à moi*, car *je l'achète*
Et je paye en deniers comptants,
Disait l'*Or* élevant la tête,
– Tout beau, *dit* le *fer*, je t'arrête;
Tout est à moi, car *je le prends*.

А. Д. Илличевский:

Золото и железо

Мое все! Золото кричало:
За что ни вздумаю, плачу.
– Мое, Железо отвечало;
Я граблю, что ни захочу.

В одной из последних работ Романа Якобсона [Jakobson, 1981] был дан подробный языковой – фонологический и грамматический – разбор. В нем выражена лингвистическая точка зрения, характерная для Опояза.

Попробуем транслингвистически формально рассмотреть структуру текста.

Структура *диалога*, оформленного в духе *жанра диспута* – спора:

Темой спора является определение *собственника* [двуместный предикат Prop(x,y)] некоторого финитного множества (# subst → *Всё*), включающего *все* возможные (квантор общности #) предметы (subst).

Две спорящие стороны – два участника спора α_1 (→ *злато*, грамматический средний род) и α_2 (→ *булат*, грамматический мужской род) предлагают две альтернативные точки зрения. По первой, собственник – первый участник спора: $S^1 \rightarrow Prop(x,y) \rightarrow Prop(\#subst, \alpha_1) \rightarrow$ *Всё мое*; по второй, собственник – второй участник: $S^2 \rightarrow Prop(x,y) \rightarrow Prop(\#subst, \alpha_2) \rightarrow$ *Всё мое*: два эти высказывания внешне омонимичны, совпадают по языковому выражению, но различаются прагматически и семантически.

С этим соотнесены в первой части текста два разных понимания шифтера 1-го лица (единственного числа) Sh-1 (→ *мое*): в первом случае Sh-1 означает принадлежность первому участнику [двуместный предикат Prop(#subst, $\alpha_{1\text{- Sh-1}}$)], во втором случае Sh-1 означает принадлежность второму участнику [двуместный предикат Prop(#subst, $\alpha_{2\text{- Sh-1}}$)]. Соответственно во второй части текста #subst входит в формулы при двух разных предикатах

$P^*(\#subst, \alpha_1) \rightarrow$ *купить всё*; $P^{**}(\#subst, \alpha_2) \rightarrow$ *взять всё.*

Структура диспута ведет к повтору перформатива R

$S^1\ R' - S^2\ R''$
$S^3\ R' - S^4\ R''$

На грамматическом уровне (где это явление описывается как согласование по роду) имеют место трансформации

$R' \rightarrow V^{sp}\alpha_1 \rightarrow$ *сказа***л**
$R'' \rightarrow V^{sp}\alpha_2 \rightarrow$ *сказа***л**

В первой части текста перформативы R′ и R″ вводят высказывания

$S^1 \rightarrow Prop(x,y) \rightarrow Prop(\#subst, \alpha_{1\text{- Sh-1}}) \rightarrow$ *Всё мое*

и

$S^2 \rightarrow Prop(x,y) \rightarrow Prop(\#subst, \alpha_{2\text{- Sh-1}}) \rightarrow$ *Всё мое*

Финитное множество в обеих частях текста заполняет одно из мест при предикате Prop. Вторая часть, в которой финитное множество является одним из мест при обозначении катастрофы (в смысле теории катастроф Тома), отличается от первой, где принадлежность обозначена самим предикатом.

Во второй части текста перформативы R′ и R″ вводят высказывания, которые по семантической трансформационной структуре изоморфны (однотипные катастрофы): в обоих случаях описываемая ситуация меняется в пользу одного из участников, но характеры катастроф различны (использование покупательной ценности золота или грабительские возможности лиц, имеющих оружие, прежде всего стальное):

$S^3 \rightarrow P^*(\#subst, \alpha_1) \rightarrow$ *купить всё*

и

$S^4 \rightarrow P^{**}(\#subst, \alpha_2) \rightarrow$ *взять всё*

На орфоэпическом уровне, воспроизводящем фонологический, основные особенности структуры текста явно выявлены в серии лексических и грамматических и фонологических повторов и симметрично-асимметричных структур.

Все четыре строки начинаются с (внешне, но не по сути, см. выше) одинаковой формы *Всё*. За ней следует шифтер 1-го лица, выраженный притяжательным местоимением *мое*. Тот же шифтер во второй части после обозначения финитного множества выражен морфологическим показателем, совпадающим на фонологическом уровне в последних двух строках: – [ú]. Следующие отрезки текста отмечены игрой на порядке следования одних и тех же фонем, вовлеченных и в обозначение грамматических родовых различий:

…zálo zlá…o
…zál…lá…
z'… zálo zlá…o

…zál…lá…

Недавние исследования самых древних образцов этого письменного жанра – шумерских – показали, что и в них наличествует ал-л-итеративная игра на сочетании #al-la# (см. [Иванов, 2004; Vanstiphout, 1991, 1997]; там же дальнейшая литература, к которой следует добавить исследования ритуальной функции текстов: [Емельянов, 1999, 2009]). Кроме открытой еще Якубинским роли плавных фонем для поэтического языка, можно для объяснения привлечь и другие типологические данные о функциях латеральных. Эти звуковые симметрические отношения вторят структуре всех описываемых форм внутри целого текста, сохранившего на протяжении четырех тысяч лет основные черты жанра.

9. В указанных выше работах о жанре прений анализируются другие (кроме пушкинского) примеры очень краткого варианта, как в диалоге позднего Йейтса. С точки зрения теории колмогоровской сложности постепенный переход от длинной поэмы (несколько сот строк в шумерских прениях) к подобным очень коротким изложениям спора можно считать реализацией той тенденции к уменьшению сложности (и соответственно энергии), которую Ю. И. Манин усматривает и в иных текстах, соответствующих схеме колмогоровской сложности. В лингвистике подобные выводы были сделаны Ципфом, говорившим о принципе наименьших усилий, Поливановым, открывшим роль лени для объяснения эволюции языка, Мартинэ в его исследовании экономии фонетических изменений. В истории литературы можно иметь в виду движение от пространных форм романного повествования к краткости новеллы, в массовой литературе так объясняется движение от длительного изложения сюжета (в детективных романах типа написанных Агатой Кристи) к краткому повествованию (рассказы Честертона о патере Брауне). Обратные процессы формирования пространных текстов благодаря монтированию отдельных фрагментов, превращающихся в части целого, демонстрируют необходимость формального описания увеличения сложности.

10. В настоящее время одной из увлекательных задач гуманитарных наук, пользующихся методом реконструкции, основанной на абдукции (что Хинтикка и другие авторы не раз сопоставляли с характерным типом получения выводов у детектива), является восстановление ранних этапов предыстории знаковых систем. Это достигается соединением результатов лингвистической сравнительно-исторической реконструкции прапраязыковых состояний, восстановления древних соотношений гаплограмм в генетической картине раннего расселения выходцев из Африки и их близких родичей и данных исторической географии мифов (по Витцелю, Березкину и другим исследователям). При этом выясняется, что восстановление основных черт исторической поэтики, начатое предшественниками русского формализма – Потебней и Веселовским – и продолженное Надем и другими современными историками культуры, демонстрирует относительную консервативность систем и схем, развитие которых происходит посредством медленной перекодировки изначально сформировавшихся соотношений. Вся история культуры предстает как процесс реализации или интерпретации этих архаических схем. Большой интерес представляет вопрос о возможностях предсказания вероятного (статистически оцениваемого) характера возможных будущих изменений этих унаследованных систем. В этом возможное развитие истории литературы как науки оказалось бы созвучным будущим преобразованиям самих систем знаков и текстов. В сущности к этому тяготели создатели русских постсимволистских авангардных направлений, увлекавшиеся теоретическим осмыслением собственного эстетического эксперимента.

Библиография

Емельянов В. В. Ниппурский календарь и ранняя история Зодиака. СПб., 1999.

Емельянов В. В. Шумерский календарный ритуал (категория ME и весенние праздники). СПб., 2009.

Иванов Вяч. Вс. К жанровой предыстории прений и споров // Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2004. Т. 3. С. 69–86.

Jakobson R. La facture d'un quatrain de Puškin // Jakobson R. Selected Writings. The Hague; Paris; New York, 1981. Vol. 3. P. 345–347.

Vanstiphout H. L. J. Lore, Learning and Levity in the Sumerian Disputations: A Matter of Form, or Substance? // Dispute Poems and Dialogues in the Ancient and Mediaeval Near East: Forms and Types of Literary Debates in Semitic and Related Literatures. Leuven, 1991. P. 23–46.

Vanstiphout H. L. J. The Disputation between Summer and Winter // The Context of Scripture, I: Canonical Compositions from the Biblical World. Leiden; New York; Köln, 1997. P. 584–588.

Перспективы русского формализма: Логоцентризм вчера и сегодня

Оге А. Ханзен-Лёве

1. *Логоцентризм как культурная константа*

В 1971/72 году я был стажером в МГУ и читал книги формалистов в Библиотеке им. Ленина. Работать над темой «формализм» было запрещено, и мне пришлось назвать свою работу «О теории сказа», чтобы тогдашние чиновники не заподозрили меня в интересе к самому главному, что было в русской филологической традиции.

Формализм критиковался и позже – наравне со структурализмом, семиотикой и вообще с аналитическими методами в науках о литературе, искусстве или культуре. Эта критика исходит из других положений, в соответствии с которыми поэтика в последней четверти XX века заменялась интерпретацией дискурсивных процессов, структуры художественного произведения вытеснялись рефлексиями о борьбе за власть на рынке культуры. В этом смысле интересны, как сказал бы Роман Якобсон, эквиваленты между старым догматическим антиформализмом и его более передовыми версиями. Можно предположить, что причина критики формализма – в его выраженно модернистском логоцентризме, чьим фундаментальным подрывом занимается постмодернистская интеллектуальная парадигма.

России предстояла роль центра поэтического логоцентризма: ведь и русский этногенез тесно связан с появлением алфавита, а крещение Руси было синхронно развитию славянской **письменности** и, следовательно, идеи сакральности церковно-славянского языка. Этот **культ языка** – несмотря на все исторические перипетии – был верен своему сакральному происхождению вплоть до XX века. Вопрос о том, склонна ли русская языковая культура к **устности** (на чем настаивал авангард) или к **письменности** (как думают представители постмодернизма), остается открытым.

Во всяком случае уверенность в том, что Россия – **рай знаков**, глубоко укоренена в поле стереотипов, связанных с особенностями русской культуры.

Отмеченный еще Астольфом де Кюстином в книге «Россия в 1839 году» радикально семиотический характер России (слова заменяют дело) был переосмыслен полтора столетия спустя в работах Юрия Лотмана и Бориса Успенского о семиотике русской культуры. Эта же идея восторжествовала и в позднесоветском художественном концептуализме, предложившем язык для постсоветского осмысления России.

Ил. 1. Алексей Крученых. Вселенская война. 1916

Не только соц-арт Комара и Меламида, инсталляции Кабакова и перформансы Пригова, но и теории Гройса следуют одним и тем же фарватером. Россия – это рай знаков и сугубо текстуальное явление. Русские, как писал Кюстин, богаты одними объявлениями; на справках, воззваниях и памятках построен ранний художественный авангард и поздний концептуализм.

2. *Словесная «действительность»/«действенность» символизма*

Символисты, позднее формалисты и футуристы постулировали базовую формулу: форма, означающие и язык генерируют (новое) содержание. «Слово стало плотью» (Св. Иоанн Креститель) – эта формула маркирует истоки развития мира и текста жизни из двойной спирали исходных вербальных генов. Для представителей символизма цель креативного слова и всего «творчества» состоит в *действенности* слова-символа, выступающего как медиум между слоями небесных и земных иерархий: «реальное» – это действенное; действительность – это действующее, живое слово. Если у символистов в центре внимания стояло *действие*, перформативный акт сообщения как приобщения, *«вещий язык»*, – то для футуристов главное – это новый/архаичный *«код мира»* и тем самым *«язык вещей»*.

В борьбе между глоссолалиями Белого и заумью Хлебникова формалисты принимали сторону последнего. Гумбольдтовская формула творческого языка как человеческого «органа мышления» действовала повсеместно, причем для русского логоцентризма было типичным представление о том, что живое, творческое слово (слово = логос) является пульсирующим ядром как языкового, так и культурного общения, которое окостеневает, автоматизируется в повседневном действии. С этим связывается архаическая и утопическая идея о том, что с *реанимацией языкового ядра* автоматически оживляются все жизненные и мыслительные процессы, приобретая при этом творческий потенциал.

Ил. 2. Густав Клуцис и др. Молодая гвардия. 1924 (фрагмент)

С этим связано убеждение, что вербальные медиа играют ведущую роль в бесконечном процессе обновления микро- и макрокосмоса. Более того, язык поэзии выходит за рамки собственно поэзии или нарратива – он влияет на другие формы существования и культурную среду за пределами литературы. Этим объясняется значимый статус писателя в русской культуре, не вполне понятный для носителей других европейских культур. В России на писателя возлагается ответственность за философскую мысль, обыденную жизнь, политические и социальные проблемы.

Модернистским писателям рубежа XIX–XX веков приходилось трудно в их борьбе за разделение искусства и жизни, находившихся в столь тесном переплетении друг с другом. Гумбольдтианская в своей основе идентичность языка, искусства, вербальных медиа и всего интермедиального поля обусловили утрату вербальными означающими своей силы в постмодернизме.

Исходя из этого «поэтическая речь» символистов или «поэтический язык» футуристов и формалистов понимаются значительно шире, чем лирическая или прозаическая. Ее воздействие выходит за литературные границы и сказывается на всем культурном и общественном поле. Если реалисты заявляли, что искусство и поэзия должны отражать, если не продолжать жизнь, то модернизм требовал от нового слова создания нового мира. Язык поэзии

был призван обновляться через припоминание забытого, архаического, изначального текста и таким путем создавать текст мира завтрашнего дня.

3. *Языковая реальность у Хлебникова: изобретение «кода мира»*

Именно *посредствующая функция* символов (их «условность») строго отвергалась футуристами, например Алексеем Крученых в программной статье «Новые пути слова» [Литературные манифесты, 2000: 70–71]. Для них речь шла не о сообщении смысла, разгадываемого герменевтическим реципиентом, не о реституции чего-то «отсутствующего», а о дословной «презентации» вещественной очевидности имени-слова, его «вещности», по принципу pars pro toto представляющей тотальность языкового мира (космического «языкового тела»).

На семиотическом уровне это значит, что символ оперирует принципом *синонимии*, тогда как архаическое имя (например, у Хлебникова) предпочитает принцип *омонимии*. Точнее, омонимические (либо же паронимические, приблизительно эквивалентные) морфемы и лексемы презентируются как синонимы, то есть переносятся в другой парадигматический класс.

Собственное творение *ономато-поэта* заключается не в том, что он наделяет вещи именами, в некотором роде празднуя вечные космические «именины». Скорее, в такой универсальной мифопоэтике все вещи хранят собственные имена в себе, как клетка – генетический код, который покоится в ней в «свернутом» виде и ждет, чтобы «развернуться». Ономатопоэт не только диктаторски раздает имена снаружи и сверху, но находит их скорее внутри вещей, которые он очаровывает, пока они не называют свои имена добровольно. Он дает вещам язык и возвращает языку вещи [Hansen-Löve, 1985; Кравец, 2006].

В этом отчасти прасемиотическом, «конкретном мышлении», «мышлении с помощью вещей» по принципу «bricolage» [Levi-Strauss, 1962: 26f] амбивалентность «имен» и «вещей» образует предварительную форму семиотического отношения между предметом и знаком, signatum и signans. Фундаментальное различение («différence») био- и семиосферы, мира realia и мира signantia еще не наступило. Корреляция «код <=> код» [Jakobson, 1960] мыслима только как взаимозависимость двух проявлений одного кода, в котором вербальные знаки выступают в качестве обратной стороны вещей в форме «имен» – и наоборот. Неопримитивистское, архаическое восстановление этого языкового мышления оперирует (как в символизме, так и в футуризме) понятием «слово-вещь» или на абстрактном герменевтическом уровне древним топосом «книга мира» [Hansen-Löve, 1988].

Известная работа Якобсона «Новейшая русская поэзия» (1921) не только стала его первым значительным исследованием, но и заложила основу фундаментальной поэтики, изложенной позднее в статье «Поэтика грамматики и грамматика поэтики» и других работах классического структурализма. В своем эссе Якобсон признает родство между «поэтическим и эмоциональным языком» – родство, основанное на возрастании выразительности, что отражается и на уровне фонологии. Но он также говорит о том, что этим родство исчерпывается:

> Если в первом [эмоциональном языке] аффект диктует свои законы вербальной массе… то поэзия, которая есть не что иное, как *высказывание с* ***установкой на выражение***, управляется, так сказать, имманентными законами; функция коммуникативная, присущая как языку практическому, так и языку эмоциональному, здесь сводится к минимуму [Якобсон, 1988: 274–275].

Роман Якобсон – главный представитель лингвистического логоцентризма в России, а после Второй мировой войны и всего мира – придал принципу эквивалентности статус главного генератора значения в пределах языка. В отличие от естественного языка, поэтический язык, а тем самым и все эстетические акты, генерируют из структуры и фактуры означающих (signifiant) инновации и архаизации на уровне означаемых (signifié).

В высказываниях по поводу *этимологии* в хлебниковской теории языка Якобсон указывает на то, что производность слов, столь важная для футуристов, может зачастую быть не осознана строгой лингвистикой. Эта «ошибка» приводит не к обесцениванию эффекта, а, наоборот, к переоценке, новой оценке этимологических или семантических связей. Этот статус не должен быть непременно воспринят наукой в соответствии с критериями правильности/неправильности. Поэтическая реальность имеет собственную ценность в той мере, в какой она соответствует своим художественным задачам. Главное – не правильность, а последовательность и системность языковых фактов.

Можно сказать, что в широком смысле «поэтическая» этимология имеет статус (вербальной) реальности и не обязательно детерминируется физической реальностью в понимании наивного реализма, «принципа реальности» по Фрейду. Впрочем, Фрейд и сам предполагал, что существует некая автономная «психическая реальность», и ее учет позволит не столько упразднить мир Подсознания, сколько выявить созданные им деформации, которые подчиняются собственным законам.

Аналитику как в психологии, так и в литературоведении нет необходимости верить в истинность «психической реальности», в ее соответствие действительности: статус психической реальности должен быть воспринят всерьез, а «поэтическая этимология» (или, скорее, поэтическая семантика в целом) должна восприниматься буквально. Итак, речь идет о релевантности и внутренней последовательности поэтических процессов: таких как развертывание семантических структур в текстах, «реализация метафоры», презентация словообразований в поэтических текстах.

Несомненно, формалистический **принцип повтора** – как, впрочем, и механика экономии Фрейда – еще крепко укоренен в позитивистской теории параллелизма и в ассоциативной психологии, а тем самым в представлении о том, что контингенция, то есть ассоциации по смежности, которые с логической или прагматической точки зрения предстают как чисто случайные и внешние, «формальные» – на деле провоцируют содержательные связи и прагматические необходимости. Тавтология автоматизирующего повторения (у Ницше на уровне сознания и существования это circulus vitiosus) производит бессодержательную пустоту, десемантизацию, угасание смысла, Ничто, но она же, благодаря своей поэтической потенции, порождает и противоположное: неологизмы, новые значения, расширение сознания. Этим, по существу, описана вся *п*оэтическо-*н*оэтическая, а также культурная динамика классического авангарда.

Якобсон в статье о Хлебникове признает родство между поэтическим и «эмоциональным языком», которое зиждется как раз на повышенной экспрессивности и релевантности звуковой стороны («словесный зов» [Там же: 272]), но этим же и исчерпывается. Через несколько десятилетий Якобсон прямо назовет «поэтическую функцию» «автофункцией». Все внешние функции уже для «Якобсона-футуриста» сводятся всего-навсего к «средствам оправдания» [Там же: 277], сущность которых состоит как раз в том, что они «взаимозаменяемы» и выступают как нечто вторичное. *«Оправдание»* в формализме всегда имеет в виду нечто неподлинное, добавленное задним числом или со стороны – его радикально превосходит, относясь к более высокому порядку, аутентичное, подлинное, имманентное собственной законности и автономии поэтически-ноэтическое языковое мышление. Но не как «tabula rasa» в эстетике l’art pour l’art, а как потенциал для производства нового значения.

4. «Иллюстрации» Тынянова

Дискуссии о книжной иллюстрации протекают подобно дискуссиям об экранизации романов: задаются вопросы в первую очередь об аутентичности перевода фиктивных представлений при чтении в иной – визуальный – медиум. Традиционное представление об иллюстрации (в частности, в реализме), как об украшении рисунками вербальных текстов, основано на предположении о том, что один медиум приходит на помощь другому и, будучи неким периферийным феноменом, служебным образом сопровождает доминантную художественную форму – в большинстве случаев повествовательные и описательные тексты. Это привело, в частности в России в 1910–1920-е годы, к осознанию того, что концепции синтетического соотношения видов искусства в символизме (принцип синэстезии, Gesamtkunstwerk) и концепции «образности» и «типичности» в реализме [Якобсон, 1987: 387–393; Ханзен-Лёве, 1997; Hansen-Löve, 2004] совсем не отвечают новым представлениям об автономности видов и языков искусств и медиумов в авангарде («слово как таковое» у футуристов и т. п.): здесь царствует принцип медиального фундаментализма и аналитизма, то есть словесное искусство довольствуется теми приемами и техниками, которые принадлежат исключительно ему, изобразительное искусство занимается своими «делами», кинематограф не старается подражать театральным жанрам и т. д.

В отличие от авангарда, в реализме доминирует принцип нарративности и фиктивности [Шмид, 2008: 27–40] – в соответствии с развернутой Р. Якобсоном в его работе «Доминанта» идеей о том, что в каждой эпохе доминирует один вид искусства над другими (в реализме – роман, в символизме – музыка, в авангарде – изобразительное искусство и т. п.). Принцип иерархизации при этом основан не на миметизме или отражении жизни в художественных произведениях (как в реализме) и не на «метафорической субституции» разнородных видов искусства (как в символизме), а на «переводе» определенных приемов и конструктивных принципов из одного языка и медиума искусства в другие.

В противоположность этому для авангарда типичным является убеждение в *автономии соответствующих медиа*, которые вступают между собой в равноправные отношения, образуя нечто «третье», то есть художественную форму, охватывающую два или несколько видов медиа. Особенно впечатляющим образом это проявилось в альманахах и книжных объектах русских футуристов, где слово и образ сосуществуют и конкурируют между собой на равных правах.

Юрий Тынянов в своей проницательной статье, озаглавленной **«Иллюстрации» (1922)**, заходит настолько далеко, что считает непереводимой в другой медиум сугубо словесную конкретность, например повести Гоголя «Нос» или стихотворения футуриста Велимира Хлебникова:

> Переводя *лицо* в план *звуков*, Хлебников достиг замечательной конкретности:
>
> Бобоэби пелись губы,
> Вээоми пелись взоры…
>
> *Губы* – здесь прямо осязательны – в прямом смысле.
>
> Здесь – в чередовании *губных* **б**, *лабиализованных* **о** с нейтральными **э** и **и** – дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к

> языковой жизни через воспроизведение работы этого органа [Тынянов, 1977: 313; выделение автора].

Здесь резко критикуется идея о том, что нарративные и поэтические жанры позволяют или требуют визуальных добавлений в виде «иллюстраций», как будто графическая фигурация в состоянии передать или пробудить тот «образ», который «вырисовывается» исходя из словесного текста в сознании читателя. Наличие иллюстраций создает обманчивое впечатление, будто вербальный уровень информации не в состоянии достаточно «конкретно» и ясно передать «данные», которые в основном находятся *вне* текста, *вне* языка, в н е сознания как объективные фрагменты реальности, которые «отражаются» во внутреннем кинематографе или «камере-обскуре» человеческого мозга, откуда визуальные образы равноправно экспортируются в словесные и изобразительные жанры.

Исходным пунктом для критики иллюстраций для Тынянова является возрождение роскошных иллюстрированных изданий на полукапиталистической фазе НЭПа (1922–1928), причем полемизирует он не только имплицитно против реставрации ложных традиций, но и эксплицитно против возврата к конвенциональному реализму. Конвенциональная задача иллюстрирования – объяснить или сделать отчетливым (нарративный или лирический) текст – основана, согласно Тынянову, на ошибочном сведении вербального к визуальному и наоборот. При этом иллюстрации должны рассматриваться не как таковые, но именно в связи с текстами, которые с ними соотнесены и которые они якобы стремятся «конкретизировать» и тем самым «интерпретировать».

В этом смысле корреляция между вербальностью и визуальностью, языковым текстом и художественным медиумом в реализме всякий раз фиксируется на общем третьем, то есть на истории, которую надо визуально «пересказать». Распространенная в соцреализме вплоть до позднесоветского времени *страсть к иллюстрированию* свидетельствует об этом в высшей степени отчетливо, и одновременно указывает на неэффективность вербального медиума, которому не доверяют «говорить за себя». Тяга к иллюстрированию, присущая как историческому, так и социалистическому реализму, изобличает тотальную недостоверность как вербальной, так и визуальной медиальности. В любом случае здесь доминирует нарративно-фикциональное представление о коммуникативных актах, в которых речь идет об отражении внешней реальности – а не о ее языковом создании[1].

Имплицитно здесь отвергается идея реализма об «отражении», визуальной репрезентации действительности в сознании человека. По мнению Тынянова (а также авангарда и формализма в целом), каждому виду искусства соответствует определенная «конкретность», как каждому органу принадлежит определенная способность медиальной передачи и ассоциации сенситивных данных и ощущений.

Для Тынянова специфическая конкретность поэзии прямо противопоставлена **изобразительной конкретности**, так как обе конкретности находятся на совершенно различных уровнях в медиальном и семиотическом отношении, и даже противоположных друг другу. Чем выше словесная конкретность и ощутимость поэтического слова или текста, тем меньше она доступна визуально-графической конкретизации посредством иллюстраций, так как

[1] Конечно, не было случайностью, что на повороте к социалистическому реализму и к тоталитарному искусству 1930–1950-х годов – как раз в тот период, который историк архитектуры Владимир Паперный в своей одноименной книге охарактеризовал как «Культура Два» (написана как диссертация в 1979 году), – автономия искусств вновь оказалась под опекой большого романа, вербальности и буквализма. Во всяком случае, совершенно справедливо Паперный отсылает к тому предпочтению, которое тоталитарное искусство сталинской эпохи питало к иллюстративному элементу, то есть наивно-реалистической идее, согласно которой любой вербальный текст можно без остатка проиллюстрировать/исказить [verbilde(r)n], а каждая иллюстрация должна подвергаться обратному переводу в открытый вербальный текст.

> конкретность поэтического слова не в зрительном образе, стоящем за ним, – эта сторона в слове крайне разорвана и смутна, она – в своеобразном процессе *изменения значения слова*, которое делает его живым и новым. Основной прием конкретизации слова – сравнение, метафора – бессмыслен для живописи [Тынянов, 1977: 311].

Словесная семантика, в частности метафора, здесь понимается не как риторическая или дискурсивная «фигура» в рамках эмблематики, или мотивно-иконографического кода культуры, но как имагинативная сфера дословного понимания артикуляций, жестикуляций и семантико-логических структур синтагматики текста.

Развивая аргументацию Тынянова, дальше можно указать на известное «гладкое место» – в повести Гоголя «Нос», где отрицательная реальность, отсутствие, Ничто реализуется в целый словесный текст – без очевидной возможности «иллюстрировать» это «пустое место». То, что в этом случае возможно для словесного медиума, а именно – говорить о невозможном, «образовывать» мыслимые высказывания и сочетания, логические и семантические оксюмороны и парадоксы, нельзя передать на визуальном уровне, во всяком случае путем нарративной иллюстрации, о чем и говорят ее классические примеры.

Однако наличие носа или его отсутствие как *нулевое место* между глазами все-таки маркирует то промежуточное положение, которое имеет отношение к *невидимости медиального элемента* или к его вытеснению: ведь даже в обыденной жизни нос не попадает в зрительное поле своего обладателя (или он видит его лишь периферически), занимая как раз ту центральную позицию, чье визуальное отсутствие в метонимическом поле может зафиксироваться или, точнее говоря, сделаться беспредметным лишь через акт кастрации метафорической символики носа: ринотомия, ампутация, «tabula rasa» (подробнее: [Hansen-Löve, 1997]).

Ил. 3. Геннадий Спирин. Ил. к кн.: Н. Гоголь. Нос. М., 1993 (фрагмент)

Здесь очевидно как в прямом, так и в переносном смысле, что просодическая, словесная конкретность, не передаваемая в графической картине или оптическими, визуальными средствами, сочетается метонимически и метафорически с «отсутствующим» или «негативным объектом», с тем, что столетие спустя у Малевича обретет свое выражение в виде беспредметности, как Ничто в «Черном квадрате». Присутствие билабиального праслова «брр…» не столько передает, но напрямую *дает* телесную конкретность героя; в то же время (или по прошествии нескольких секунд) герой смотрит в зеркало и видит эллиптическое, фрагментарное лицо, на котором зияет отсутствие носа. Впоследствии нос выступает двойником героя, а он, в свою очередь, остается «с носом»[2].

Билабиальный характер орального принципа, и тем самым словесной сферы, вступает в конкуренцию с визуальным, то есть фаллическим принципом зеркальной стадии человека [Lacan, 1949], который замечает отсутствие центрального, главного «члена» тела (носа/фал-

[2] О «носологических» поговорках и пословицах см.: [Виноградов, 1921].

лоса). Губы гротескного лица Гоголя торжествуют над Носом, оральный принцип над анальным, словесный над визуальным.

Подобно распространенной психологеме инфантильного или патологического «вынужденного повторения» у Фрейда (Wiederholungszwang: [Freud, 1947: 249]), в поэтическом каламбуре по Якобсону[3] начинает действовать «удовольствие, страсть повтора» (Wiederholungslust), а затем «хитрость повтора» (Wiederholungslist), где чисто физиологические эффекты из сферы просодии превращаются в семантические, смысловые (ср. теорию каламбура в формализме или у Андрея Белого)[4].

Таким образом, Гоголю не давала покоя своеобразная раздробленность литературы на сферу письменности, книгопечатания, визуальности, то есть гла́за, и на сферу устной речи, акустического, уха. Он непрерывно ощущает расхождение этих сфер как шизофрению языкового элемента, которая все глубже проникает в его собственное творчество, все больше представляющееся ему как дело/тело дьявола. Поэтому Гоголь закономерно пытался разрешить свою медиапроблему посредством физического разрушения – сжигая вторую часть «Мертвых душ».

5. *Поворот от лингвистики к семиотике: универсальный лингвистический характер всех медиа*

Роман Якобсон охарактеризовал структурное и семиотическое преобладание одного медиума над другими как *«доминанту»*. Каждая художественная и культурная эпоха располагает определенной системой искусств, то есть специфическим сочетанием и субординацией художественных форм и медиа.

В символизме на переломе столетий принцип музыкальности доминировал, хотя и не исключительно, в вербальных и прочих художественных формах: это была общеевропейская тенденция, которая в конечном итоге распространилась и на сферу синэстезии, относящуюся к психологии искусства. Так она превратилась в одну из мощнейших праформ исследований интермедиальности.

Почти синхронно с **девербализацией** словесного искусства с его тяготением к музыке, в авангарде началась не менее эпохальная **вербализация** именно живописи, равно как и всех тех медиа, которые per se функционируют посредством несловесных знаков.

[3] О связи принципа повтора в формализме и в психоанализе см.: [Hansen-Löve, 2006].

[4] О «поэтической этимологии и каламбуре» в формализме см.: [Ханзен-Лёве, 2001: 121–140].

Ил. 4. Иван Пуни. Музыка. 1917–1918 (фрагмент)

Ил. 5. Василий Кандинский. Стихи без слов. 1904

Решающим здесь оказался перенос модели «вербального языка» на *универсализированную концепцию «языковости»* всех, в том числе и невербальных медиа и знаковых систем. В рамках классического авангарда (в России) эта тенденция реализовалась как лингвистическое и семиотическое «завоевание» кинематографии и ее истолкование как «киноязыка».

Теория и практика кино в русле русского авангарда (их кульминация – сборник с программным заглавием «Поэтика кино») полностью стояли под знаком вербальности и поэтичности. У Виктора Шкловского, Бориса Эйхенбаума, Юрия Тынянова и у авангардистов эпохи немого кино речь шла именно о том, чтобы перенести принципы вербального языка и

его особого случая – поэтической грамматики – на новый медиум с целью образовать автономный киноязык по ту сторону вербального языка.

Вот почему у авангардного кино возникли столь непростые отношения с его «подпорками» в виде вербальных титров, а также вскоре появившемся звуковым кино, которое, как считал, например, Эйзенштейн, – угрожало состоянию киноязыка, отбрасывало его назад, в область доминирования литературы. Очевидно, что при Сталине поставангардное искусство прилагало все силы, чтобы преодолеть неизбежное замещение аналитической модели языка авангарда традиционными нарративными моделями. Это также показывает, как навязанные кино нарратив и дискурсивность вредили развитию языка кино и вербальных медиа – с этой поры и на протяжении десятилетий они получали упреки в «формализме».

Ретроспективный взгляд помогает выявить, как функционирует медиальный порядок, система художественных форм и система конкретных жанров во взаимодействии литературы, музыки, изобразительного искусства, кино в соответствующие периоды (поздний символизм, авангард, соцреализм). При этом становится понятно, насколько существенно постулируемая как доминантный медиум большая нарративная форма (социальный роман) в реализме второй половины XIX века и отчасти в соцреализме повлияла на все невербальные медиа, в результате чего живопись и музыка прочитывались и продуцировались под знаком нарративно-фикционального элемента. Так возникли программная музыка и «повествовательные картины»[5].

В противоположность этому в постсимволистском авангарде 1910–1920-х годов принцип изобразительного искусства доминирует прежде всего и как раз в жанрах словесного искусства[6], и даже в музыкальных жанрах, тогда как в медиасистеме последующей эпохи тоталитаризма как в Советском Союзе, так и в нацистском искусстве вновь взяли верх нарративные, а в итоге – мифические стереотипы[7].

Помимо этого, в России и других странах, где широко распространился футуризм, встречаются параллельные процессы пикториализации и визуализации поэзии с целью постулировать поэтический текст как визуальную структуру и фактуру, чувственно осязаемую и оптически автономную. Это произошло в книжной графике футуристов, у леттристов и т. д.

В итоге мы можем лишь констатировать, что некоторые знаки или знаковые системы имеют те же самые функции в невербальном языке, как слово или лексема, однако это не отражает связи по существу. В музыке, как считал Клод Леви-Строс, существует прямой переход от мельчайших единиц значения (соответствующих фонемам) к сложным (ритмико-мелодическим) сегментам и мотивам. Оставим в стороне словесный уровень, тогда как в литературе существует «первый уровень структурирования» слов и фонем. Этот уровень, как и в музыке, чужд мифу. Как ни странно, именно тот же самый сдвиг установки от первичного, то есть вербального уровня сообщения на вторичный уровень мотивов мы наблюдаем в теории дискурса постструктурализма.

---

[5] О вербальном и музыкальном языке в их сравнении см.: [Jakobson, 1992; Karbusicky, 1983].

[6] О соотношении между словесным и изобразительным искусством в общем см.: [Mitchell, 1990; Weisstein, 1992]. О соотношении словесного и изобразительного искусства в русском авангарде см.: [Greve, 2004].

[7] См. культурно-семиотическое противопоставление авангарда и сталинского искусства в ныне классическом описании: [Паперный, 1996; 2006].

6. *Медиальность versus семиотичность: девербализация как условие медиализации*

В постмодернизме происходит смещение уровня (де)кодирования с первого на второй, то есть с вербальной ступени на ступень прагматически функционирующих, риторически-дискурсивных *мотивов* и их комплексов. Одновременно с переходом от сферы семантических фигур к сфере «смысловых фигур» (например, в риторике группы μ) речь шла и о переносе поэтической и вообще эстетической функции как раз на эту сферу: при этом исходная система переноса «стиралась»: чистая автофункциональность, нулевая функция поэтического (Якобсон) или эстетического (Мукаржовский) приравнивалась к *чистой медиальности*, которая – в обратном действии – «девербализировалась», «депоэтизировалась», «деэстетизировалась».

Ил. 6. Иван Пуни. Бани. 1915 (фрагмент)

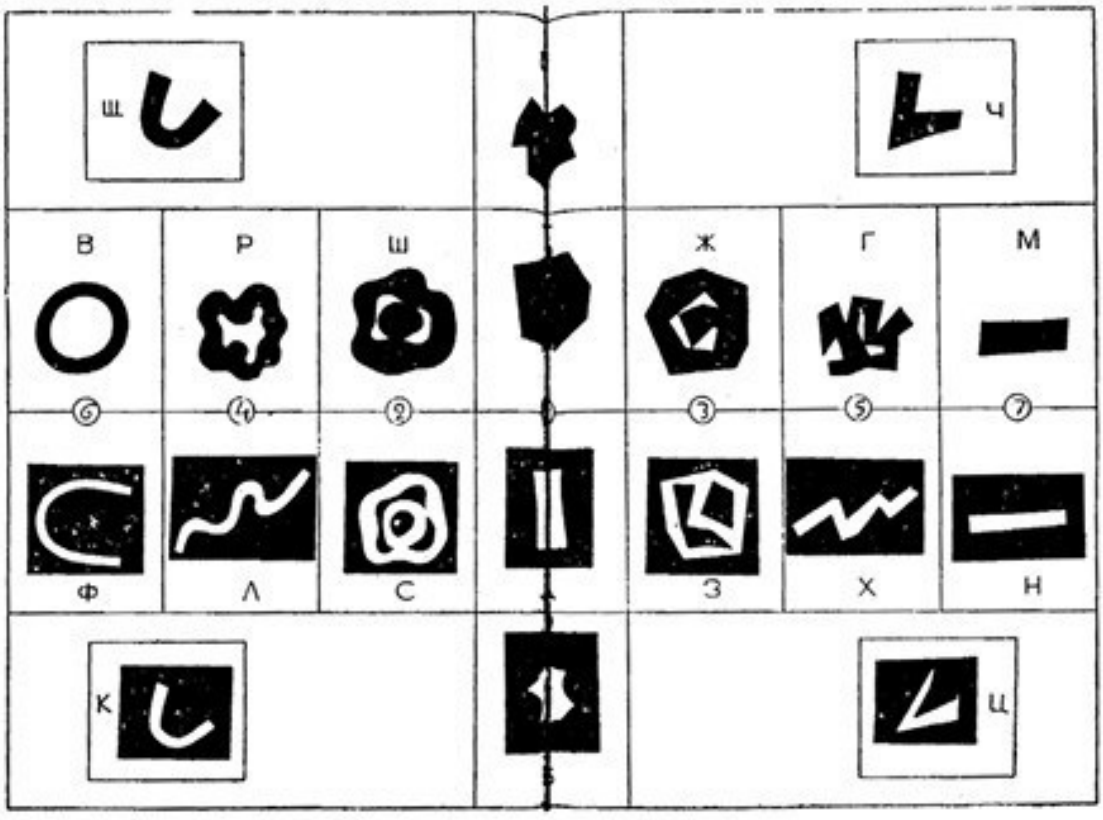
Наряду с центральным вопросом о *вербальности/невербальности* в сравнении различных медиа в авангарде проявляется новая корреляция между процессами семиозиса и медиализации, то есть релевантные для авангарда трансформации реалий в знаки и знаков или текстов в реалии и материалы.

Здесь можно вспомнить об очень существенной для кубофутуризма роли амбивалентности *буквы и идеограммы*, картины-стихотворения и стихотворения-картины – эта фиксация на процессах семиозиса и десемиотизации все в большей степени дополняется концепциями и тенденциями, которые к амбивалентности между знаками и реалиями добавляют амбивалентность между медиальностью и немедиальностью.

Эти тенденции можно понимать и как освобождение от логоцентризма, то есть от доминанты языкового характера всех, в том числе и невербальных коммуникационных систем и культурных сфер. И наоборот, в модернизме – прежде всего в символистской «музыкализации» стиховой речи – вербальный язык поэзии девербализуется, то есть пред-

ставляется и воспринимается так, как если бы он был (чистой) музыкой, не располагающей уровнями морфем и лексем.

Описанный переход вербального в семиотическое стал главной проблемой в постмодернистских и постструктуралистских направлениях в науке и философии – примером может служить Деррида с его критикой лого- и фоноцентризма. Эти направления развенчивали идею того, что вербальное сообщение отражает общую систему кодирования. Они также отказались от повышенного внимания к просодической природе слов, что было свойственно авангарду: вместо всего этого они обратились к основам письма.



Ил. 7. Александр Туфанов. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пб., 1924

Было покончено с эпистемологическим господством лингвистики, которая еще недавно описывалась как базовая наука для всех гуманитарных наук: господство кода, грамматики, языка как системы должно было низвергнуться. Тем не менее внутренний порядок лингвистики сохранился, как зерно в новом медиальном поле. В процессе этого translation imperii его центральные родовые принципы были, конечно, восстановлены, но, однако, на этот раз не в вербальном языке, а в медийных средствах как таковых: когда Маршалл Маклюэн выдвигает лозунг the medium is the message, в нем слышится отзвук лингвопоэтики Якобсона. В этом случае, как мы знаем, означающие превращаются в означаемые, а словесные факты в реальные.

Постмодернистские концепции интермедиальности встречаются не только во французских и англосаксонских теориях, но и в постсоветской теории искусства. Существенное отличие от структурализма и семиотики состоит здесь в отречении от логоцентризма, с одной стороны, и в обращении к таким медиа, которые отказываются от вербального типа знаков.

В то время как в модернизме или авангарде (особенно в России) установка на словесность доминировала, из чего напрямую можно вывести специфику русского лого- и фоноцентризма, постмодернизм празднует победу «текстуальности» над «голосом» и порой даже отодвигает его в тень. Постмодернизм исходит из *антилогоцентризма*: взять, к примеру, всеохватный анаграмматизм философии Деррида с его скрытым тяготением к иудаизму и Ветхому Завету, которые базируются на культ(ур)е письма и текстуальности. В этой связи фонетическая или, вернее, просодическая динамика естественного языка и тем самым почти физическое или по крайней мере коммуникативное присутствие говорящего становится предметом фундаментальной критики. На ее место приходит *графическое* присутствие письма, которое обретает доминирующую позицию в борьбе жанров, как сказали бы в свое время формалисты. Так, Дмитрий Александрович Пригов воспроизводит страницу газеты «Правда» от 23 августа 1989 года, и этого оказывается достаточно для факта искусства.

7. Возвращение языка в поле медиальности: словесные инсталляции в московском концептуализме

В то же время на сцене раннего постмодернизма возникло мощное перформативное направление в изобразительных жанрах и текстах. Перформансы и инсталляции концептуального искусства попали в центр внимания, а текстуальный (в широком смысле семиотический) статус искусства был поставлен под сомнение.

Искусство инсталляции подразумевает обращение к философии и таким образом новый виток вербализации, поскольку концепт инсталляции, его аллегорическое «прочтение» или даже программа неизбежно предполагают предшествование и/или параллельное существование внешнего или внутреннего словесного начала, которое выступает как философская и теоретическая предпосылка или – особенно в случае с тотальной инсталляцией Ильи Кабакова – прорастает в сжатые повествования.

Искусство инсталляции заключает в себе, собственно говоря, философский поворот, то есть *ре-вербализацию*, поскольку концепция инсталляции, аллегорический способ ее прочтения или же ее программа неумолимо требуют предшествующей либо параллельной, внутренней или внешней вербализации, предоставления философско-теоретических пресуппозиций или же – что происходит в случае с «тотальной инсталляцией» Ильи Кабакова – предоставления нарративных сюжетов.

Непрерывно акцентируемое в эстетике инсталляции «беспредметное понимание» художественного произведения, или «снятие» артефакта как конструктивной и при этом структурно анализируемой сделанности, заменяется чистой интенциональностью абстрактного концепта или вербального пратекста. В каком-то смысле именно в этом состоит *сущность иконописи*, где тоже нет картины без канонического пратекста, нет иконического знака без словесного.

Остается возвращение под кров языка, даже более того: к ораторской кафедре метадискурса, который в качестве единственной референции оставляет невозможность и апорию художественного делания. *Не существует* метаязыковой позиции по отношению к языку искусства, но существует такая метапозиция, которая связана с метакритикой искусства как такового. Можно также сказать, что нет искусства без концепта искусства. В конце концов, только инсталляция и показ произведения искусства как таковой (то есть медиальность) всегда (ре)презентирует свою полную «искусственность».

8. *Следы формализма в постмодернизме*

Как ни странно, формализм не только стал фундаментом авангарда, если не модернизма в целом, но самым решающим образом подготовил почву и для постмодернистского пансемиотизма и пантекстуализма. Концепция условности связывает оба эпохальных стиля мышления и видения так же, как и приемы остранения, которые обнаруживаются в принципе *«деконструкции»*.

Обычно рассматриваются лишь фундаментальные отличия между модернизмом и постмодернизмом, формализмом (структурализмом) и постструктурализмом, между семиотикой и учениями Деррида, Делёза и др.

Сначала – общеизвестные разногласия:

Формализм	*Постмодернизм*
Поэтика	дискурсивные процессы
(поэтический) код	риторический дискурс
лингвистика	теория коммуникации
система	сеть
структура	поле
иерархия функций	флуктуация
пародия	тотальная цитатность
доминанта	полифония
приемы	стратегии
конструкция	де-конструкция
отклонение	игра разнородными нормами
непонимание	недоразумение
революция	субверсия
форма и код как вещь	рефлексия прагматических ситуаций
парадигматика	интертекстуальность
повтор как генеративный принцип	повтор как философская проблема
автор как текст	текст как автор
интермедиальность	трансмедиальность
конструкция текста	конструкция действительности
автономность эстетики	автономность культуры
культура поэтики	поэтика культуры

А теперь – о том, что было заимствовано от формализма/структурализма и о чем редко говорится:

1. Пансемиотичность
2. Пантекстуальность
3. Условность, то есть нереференциальность знаков и текстов
4. Проблема незнаковой реальности
5. Мнимость индивидуального авторства и авторство самих текстов
6. Автономность сигнификантов
7. Авторефлексивность эстетических/поэтических функций
8. Распространение этих нулевых функций на культуру в целом
9. Панкультуризм
10. Стирание границ между литературными и философскими/теоретическими текстами

В чем, наконец, фундаментальная разница? Как это часто случается, она пребывает под спудом сходных, параллельных признаков: условность в формализме – не тотальная, а, в свою очередь, условная. Формализм упорно занимался фиксацией прошлого или же анти-

ципировал то, что еще не наступило. Его интересовала современность, но принципиально нереализуемая в настоящем.

Если в логоцентризме христианства или платонизма слово стало плотью, то в аналитическом логоцентризме Якобсона, Шкловского, Тынянова слово стало поэзией, инструментом строительства автономного мира. Формалисты называли этот медиум – словесным искусством.

Библиография

Виноградов В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // Начала. 1921. № 1. С. 82–105.

Кравец В. В. О Хлебниковской «Философии имени» // Name und Person. Beiträge zur russischen Philosophie des Namens, (Hg.) Hg. Kuße. München, 2006. S. 71–76.

Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.

Паперный В. Культура Два. М., 1996, 2006.

Ханзен-Лёве О. Ранний русский реализм. Тезисы // Русский текст. 1997. № 5. С. 5–26.

Ханзен-Лёве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 272–316.

Якобсон Р. О. О художественном реализме // Там же. С. 387–393.

Freud S. Das Unheimliche // Freud S. Gesammelte Werke. Berlin, 1947. Bd. XII. S. 229–268.

Greve Ch. Writing and the “Subject”. Image-Text in the Early Russian Avant-garde and Contemporary Russian Visual Poetry. Amsterdam, 2004.

Hansen-Löve A. A. Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm // Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen. Wien, 1988. S. 135–224. (Wiener Slawistischer Almanach; 21).

Hansen-Löve A. A. Die Entfaltung des “Welt-Text”-Paradigmas in der Poesie Velemir Chlebnikovs // Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium April 24, 1983 / Ed. by N. Å. Nilsson. Stockholm, 1985. P. 27–88 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature; 20).

Hansen-Löve A. A. Gogol. Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1997. Bd. 39. S. 183–303.

Hansen-Löve A. A. Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde: Einige Thesen // Analysieren als Interpretieren. Hamburg, 2004. S. 365–405.

Hansen-Löve A. A. Wieder-Holungen – zwischen Laut- und Lebensfigur: Jakobson – Kierkegaard – Freud – Kierkegaard // Wiederholen. Literarische Funktionen und Verfahren. Göttingen, 2006. S. 41–92.

Jakobson R. Linguistics and Poetics // Style in Language. Cambrige, Mass., 1960. P. 350–377.

Jakobson R. Visuelle und auditive Zeichen // Jakobson R. Semiotik: Ausgewählte Texte 1919–1982. Berlin, 1992. S. 286–300.

Karbusicky V. Intertextualität in der Musik // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. 3. -5. Juni 1982. Wien, 1983. S. 361–397 (Wiener Slavistischer Almanach; Sbd. 11).

Lacan J. Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique. Paris, 1949.

Lévi-Stauss C. La pensée sauvage. Paris, 1962.

Mitchell W. J. T. Was ist ein Bild, in Bohn Volker // Bildlichkeit. Frankfurt am Main, 1990. S. 17–68.

Weisstein U. (hrsg.). Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin, 1992.

Не-искусство в эстетической теории формалистов

Игорь П. Смирнов

1

Ранние подходы к разработке литературной теории, предпринятые в России А. А. Потебней и А. Н. Веселовским, формалисты расценивали как недостаточно специфицирующие предмет, а символистские эстетические учения – как перегруженные «метафизикой». Собственную задачу формальная школа (в опоязовском варианте, о котором и пойдет речь ниже) усматривала в том, чтобы строго отграничить поле литературоведческого исследования от владений, принадлежащих смежным научным дисциплинам. Теория оказывалась тем самым в силах помыслить свой предмет в виде конечного, познавательно исчерпаемого. В сущности, научный дискурс, о «победе» которого заявляли Б. М. Эйхенбаум («Вокруг вопроса о формалистах», 1924) и Б. В. Томашевский («Формальный метод», 1925), вступал в соревнование с литературным[8], покушался на то, чтобы лишить художественную словесность загадочности, информативности. Литература представала с этой точки зрения в качестве «затрудненной» речи, «остраняющей» видение социофизических реалий, тогда как теории предписывалось демаскировать «литературность» (термин Р. О. Якобсона), сведя ее к техническому умению, к ремесленному навыку, к «установке на выражение». У литературы отнималось право быть особым образом организованным смысловым универсумом, потому что ее содержанием становилась теория, сама по себе никаким смыслом не обладающая.

Любая теория противостоит не только материалу, практике, как принято думать, но и философии. В желании охватить бытие в целокупности философия занимает место по ту его сторону, понимает его в соотнесенности с инобытием. Смысл выводится умозрением из сопоставления альтернативных миров. Инобытие принимает при этом не обязательно сугубо метафизический облик – оно могло конструироваться как социальная неизбежность Другого в нравственной философии Канта или как фазовое развитие Духа в истории у Гегеля, то есть как этическая или историческая категория. Константной для философии при всем разнообразии ее взглядов на иное, чем данное, оставалась та предпосылка, согласно которой необходимым условием общезначимого суждения была его способность обнаруживать в концептуализуемой реальности взаимную дополнительность. В своей конфронтации с философией теория склонна игнорировать гетерогенность освещаемых ею явлений[9]. Чем последовательней и суверенней теоретизирование, тем менее оно позволяет себе взглянуть на свою область знания из-за ее пределов. Дифференцирование, проводимое теорией, отсекает некое множество от сопряженного с ним ряда фактов (скажем, язык в его поэтической функции от языка как средства повседневного общения), так что исследовательское внимание не сосредоточивается на комплементарности множеств, которая делает высказывание о них универсализованным. Приобретая однородность, сфера приложения теории допускает однозначное идентифицирование (a = a, b = b), становится логически прозрачной, поддается схематизированию, которое свертывает сложное к комбинации и рекомбинации далее не разложимых

[8] Не случайно многие участники формалистского движения были по совместительству и учеными, и писателями (В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, О. М. Брик, Р. О. Якобсон (как поэт-футурист), позднее также Л. Я. Гинзбург), не отделяли научное творчество от художественного, то есть снимали различие между тем и другим; см. в этой связи: [Калинин, 2005; Левченко, 2012; Савицкий, 2013].

[9] Ср. иное толкование оппозиции «теория/философия», идущее, скорее, от мыслящего субъекта, а не от дискурса, в правилах которого субъект мыслит: [Гройс, 1989: 5 сл.].

элементов. В идеале теория тяготеет к алгебраичности и геометричности. Ее простейшие единицы имеют значение, без которого они не были бы тождественны себе и отличны от прочих слагаемых, укладываемых теорией в выдвигаемую ею схему, но не обладают смыслом, возникающим только тогда, когда целое трансцендируемо[10]. Тотальность-в-себе состоит из значений – их общий смысл распознаваем, если он замещаем по принципу totum pro toto.

Разумеется, теория и философия могут взаимодействовать, проникать друг в друга. В эпоху символизма философская эстетика возобладала над теоретической. Так, для Андрея Белого (статья «Смысл искусства», 1907) «ряд технических приемов», к которым прибегает искусство, не более чем косвенное указание на то, что оно решает «религиозную» задачу «творческого пересоздания себя и мира», служит «преддверием» к «преображенной жизни», каковая неопределима «догматически», несказуема впрямую [Белый, 1994: 169–170]. В начальном постсимволизме философия в целом сдала свои позиции, уступив их теоретизированию. В сочинениях Бертрана Рассела и Людвига Витгенштейна реальность иная, чем здешняя, либо вообще отсутствует, либо не подлежит обсуждению, которое ставит себе целью быть адекватным фактической среде и внутренне непротиворечивым. В литературоведческом учении формалистов теория взяла верх над философией там, где второй мир, складывающийся поодаль от эмпирического, не скрывал своей фикциональной природы, где его «сделанность» казалась особенно легкой добычей для разоблачительного объяснения. На первых порах формализм явил собой теоретизирование во всей его чистоте и устремленности к финальной, более непоколебимой истине. Формалисты были вполне согласны с Андреем Белым, считавшим, что у искусства нет собственного содержания, раз оно насыщено религиозным смыслом, но выводили отсюда опровержение символистской эстетики: только художественные «приемы» и заслуживают исследования как ars combinatoria. Перед нами две разные, хотя и сопряженные между собой, эсхатологии. Под углом зрения философски ориентированного символизма сей мир конечен, потому что бесконечно его Другое, с которым имеет дело художественный текст. В восприятии теоретизирующего постсимволизма посюсторонняя действительность тоже конечна, но по той причине, что она безальтернативна, в силу чего поддается счету любая входящая сюда деятельность, в том числе и эстетического порядка[11].

Главная апория формализма заключалась в том, что вытеснение из литературы ее смысла теорией было чревато неразличением искусства и не-искусства, как бы ни был высок научный интерес к специфицированию постигаемого участка культуры. Если литература не есть особого рода знание (каковое узурпировалось теоретиками, дефинировавшими ее по внешним признакам, сугубо в плане выражения, подставлявшими свои доводы на место ее когнитивного содержания), если она всегда одно и то же необычное видение вещей (одинаковое для В. Б. Шкловского и в эротическом фольклоре, и у Л. Н. Толстого), то новое, привносимое ею в социокультурный обиход, оборачивается тавтологией. Как может тогда литература изменяться во времени? Она «остраняет» мир, пребывающий сам по себе в прежнем состоянии, ее вхождение в историю однократно. «Остранение» не открывает в помимо него существующем ничего, кроме себя же. Гипертрофия исключительного придавала ему ту всеобщность, которая должна была бы явиться его противоположностью. В формалистской модели литература – это данность, у которой нет происхождения (до середины 1920-х годов Опояз отказывался от генетического изучения художественного творчества). В роли всеобщего исключительное конституируется через самоотрицание. В неотрефлексированно вынужденном диалектическом жесте формалистам приходилось рассматривать эволюцию

[10] Подробнее я пишу об этом в другом месте: [Смирнов, 2015].

[11] О преемственных связях, тянущихся от символистского финализма к авангарду см.: [Hansen-Löve, 1993; Hansen-Löve, 1996; Кацис, 2000].

словесного искусства в виде обмена, связывающего эстетически маркированные и, соответственно, немаркированные знаковые образования.

Чем стройней и определеннее хотела быть формалистская теория литературы, тем глубже она увязала в противоречиях. С одной стороны, злободневный художественный эксперимент был для Шкловского квинтэссенцией эстетической деятельности как таковой, что явствует из заметки «Улля, улля, марсиане!» 1919 года: «…футуристы только осознали работу веков. Искусство всегда было свободно от жизни» [Шкловский, 1990: 79]. С другой стороны, эстетические находки мертвеют и хоронятся на кладбище форм. В статье «О „Великом металлисте“» (1919) он писал: «…так называемое старое искусство не существует, объективно не существует. ‹…› Всякая художественная форма проходит путь от рождения к смерти, от видения… до узнавания, когда вещь, форма делаются тупым штучником-эпигоном по памяти, по традиции, и не видятся и самим покупателем» [Там же: 93–94]. Литература «деавтоматизирует» мировосприятие, но по ходу истории ей постоянно угрожает «автоматизация», низводящая художественную речь на ступень практической коммуникации. Таким образом, всякая операция по обработке «материала», наделенная эстетической функцией, вместе с тем дисфункциональна. Как ремесло, τέχνη – творчество обязуется вырождаться в самоподражаниях в труд по заданному ему алгоритму.

Сообразно такой диалектике у превращения искусства в неискусство есть обратная сила. Раз художественная норма то и дело ломается, она открыта для того, чтобы впустить в себя расположенное за ее гранью. В статье «О художественном реализме» (1921) Якобсон замечал:

> …писания, вовсе не задуманные как поэтические, могут быть восприняты и истолкованы как таковые. Ср. отзыв Гоголя о поэтичности азбуки, заявление футуриста Крученых о поэтическом звучании счета из прачечной или поэта Хлебникова о том, как порою опечатка художественно искажает слово [Якобсон, 1987: 390].

Это представление подчиняло себе и разборы отдельных текстов: Эйхенбаум обнаруживал в «Шинели» Гоголя вставки деловой прозы (подобные инкрустированию живописи утилитарными изделиями на полотнах кубистов) и отступления от ведения сюжетного повествования в «небрежную болтовню и фамильярность» [Эйхенбаум, 1969: 318]. Шкловский поощрительно отзывался о сочетании мистериального массового действа с военным парадом в постановке, разыгранной у Фондовой биржи в Петрограде в 1920 году: «Это пользование внеэстетическим материалом в художественном произведении и поразило меня больше, чем цифровая огромность действующей массы…» [Шкловский, 1990: 92]. Однако в своем разборе он шел дальше Эйхенбаума, развивая концепцию, близкую к опытам дадаистов (Марсель Дюшан и др.), возвышавших «objet trouvé» до ранга художественного события:

> …еще смелее было бы противопоставить, найти эстетическое отношение не между эстетическим и внеэстетическим предметом, а между двумя внеэстетическими предметами, прямо между вещами реального мира [Там же: 92].

Впрочем, и Эйхенбаум считал, что история, пусть не в поступательном движении, как то виделось Шкловскому, а ретроспективно, задним числом предназначает любым артефактам становиться произведениями искусства: «…всякое прошлое само по себе сюжетно. Пыль времени делает музейными самые обыкновенные вещи» [Эйхенбаум, 1929: 18].

Вопреки тому что формализм был как будто твердо осведомлен о свойствах художественной речи и даже рассматривал ее как откровенничающую о своей природе (при «обнажении приемов»), он мог полагать ее неявной, спрятанной от воспринимающего сознания –

ведь она есть и там, где ее нет: «Искусство, – провозглашал Эйхенбаум в статье „О звуках в стихе“ 1920 году, – скрывает само себя – это один из основных эстетических законов» [Эйхенбаум, 1924: 207]. И напротив: отчетливо отмеченная эстетической претензией творческая продукция не признавалась формализмом в качестве художественного факта. Например, кинематограф, уже набравший достаточно эстетической значимости, оказывался «вне искусства» [Шкловский, 1923: 25]. Через четыре года после этого безапелляционного высказывания Шкловский, не боявшийся противоречий почти в духе «Апофеоза беспочвенности» (1905) Льва Шестова, будет уравнивать в сборнике «Поэтика кино» (1926) фильм с традиционными искусствами – с поэзией и художественной прозой.

«Канонизация младших жанров», составившая в доктрине Опояза непременное условие литературной эволюции, подразумевала, что художественная словесность обновляется не только за счет периферийно-игровых форм, бытующих в замкнутых коллективах (альбомные «мелочи», салонное остроумие и т. п.), но и благодаря переводу на верховный ценностный уровень речевых построений, вовсе не имевших эстетической ценности, – прежде всего эпистолярных (что декларировал Ю. Н. Тынянов и что подробно исследовал Н. Л. Степанов в статье «Дружеское письмо начала XIX в.» 1926 года). Сужая и радикализуя историко-литературную модель соратников по школе, Шкловский утверждал, обращаясь к Тынянову: «Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал» [Шкловский, 1926: 99]. Видимо, жанр послания был не случайно выбран для заявления о неконстантном характере «литературности».

Что касается Тынянова, то он подступал к проблеме соотношения искусства и неискусства, на первый взгляд, с большой осмотрительностью. Изменчивы, по его убеждению, «конструктивные принципы» художественного труда (Якобсон называл их «доминантами»). Эти сдвиги происходят на устойчивом фоне – в рамках, обеспечивающих литературе самотождественность:

> Таким стержневым, конструктивным фактором будет в стихе *ритм*, в широком смысле материалом – *семантические группы*; в прозе им будет – *семантическая группировка* (сюжет), материалом – ритмические, в широком смысле, элементы слова [Тынянов, 1977: 261].

Контрарность вводится здесь в саму литературу, которая «деформирует» (термин Тынянова) то план содержания, отправляясь от особым способом устроенного плана выражения, то в обратном порядке – экспрессивную сторону речи, преобразующуюся под напором семантики. Как протекает второй из названных процессов, не совсем ясно, но сейчас речь не об этом, а о логическом строе тыняновской модели. Либо форма становится в ней «материалом», либо «материал» – формой. Tertium non datur. Оппозиция, установленная Тыняновым, абсолютна, поскольку категории, которыми он оперирует, чрезвычайно общи, приложимы к любому интеллектуально-коммуникативному акту. Литература исчерпывает собой дискурсивность как таковую. Но как тогда различать «конструктивный фактор», сообщающий высказыванию эстетическое качество, и «конструктивные принципы», это качество историзующие? В той же статье («Литературный факт», 1924), где было очерчено понимание «литературности» (точнее: панлитературности), Тынянов писал, отрицая им самим сформулированный постулат:

> …новое явление *сменяет* старое, занимает его место. ‹…› Когда этого «замещения» нет, жанр как таковой исчезает, распадается. То же и по отношению к «литературе». Все твердые статические определения ее сметаются фактом эволюции [Там же: 257][12].

[12] Релятивизация «литературности» была продолжена сторонниками структурно-семиотического метода: «…

Трудности, испытываемые формализмом при отчленении искусства от не-искусства, нейтрализовались посредством выдвижения в центр художественного творчества автодеструктивности, пародирования: «Искусство в основе иронично и разрушительно» [Шкловский, 1924: 130], «Без иронии литература не может существовать» [Эйхенбаум, 1929: 133]. Знаменательно, что Шкловский истолковал «выпадение из литературы», которое он диагностировал у Василия Розанова, как пародирование повествовательной прозы помимо смехового задания (о том, что пародия бывает серьезной, рассуждал в это же время и Тынянов):

> Для меня эти книги <«Уединенное» и «Опавшие листья». – *И. С.*> являются новым жанром, более всего подобным роману пародийного типа, со слабо выраженной обрамляющей новеллой (главным сюжетом) и без комической окраски [Шкловский, 1990: 124–125].

2

По мере созревания, накопления аргументов и иллюстрирующих их примеров теория Опояза, вменявшая истории культуры неизбывную прерывистость, не могла не достичь пункта самоотмены, не ввергнуться в кризис, который и случился в середине 1920-х годов (еще до того, как политическая обстановка в стране сделалась препятствием для умственной независимости гуманитариев). Подводя в 1926 году промежуточный итог опоязовским штудиям, Эйхенбаум всячески ослаблял ригоризм теории: «В своей научной работе мы ценим теорию только как рабочую гипотезу. ‹…› Наука живет не установлением истин, а преодолением ошибок» [Эйхенбаум, 1987: 376]. Коль скоро нефальсифицируемых теорий нет, взамен формализации исследовательского предмета должно прийти прагматическое рассмотрение «литературности», каковая оказывалась своеобразной не сама по себе, а в целевой нагрузке, придаваемой элементам речевой конструкции («в пользовании ими» [Там же: 384]):

> Работа на конкретном материале заставила нас заговорить о функциях и тем самым усложнить понятие приема. Теория сама потребовала выхода в историю [Там же: 402][13].

Концепция «литературного быта», сформулированная на излете формализма Эйхенбаумом, Тыняновым и Шкловским, не была оригинальной: она во многом следовала за идеями П. Н. Сакулина, в чьих трудах провозглашалась релевантной «ближайшая социальная среда, окружающая писателя…» [Сакулин, 1925: 139]), и знаменовала собой пожертвование не только новаторским пафосом, но и чистотой теоретического мышления, отрекшегося от намерения однозначно соответствовать миру текстов, признавшего наличие, помимо него, еще одной, не вполне однородной с ним, действительности, которую несколько позднее (в 1935–1937) Эдмунд Гуссерль обозначит в лекциях о «кризисе европейской науки» термином «Lebenswelt». 1920-е годы завершались развалом теоретизирования и в Советской России, и на Западе. В высшей степени закономерно, что в одном и том же 1930 году Шкловский опубликовал «Памятник научной ошибке», а Курт Гёдель вывел свои теоремы, доказывавшие (на примере формальной арифметики), что теория, стремящаяся к непротиворечивости, не может быть самообоснована.

литература как динамическое целое не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности» [Лотман, 1973: 35]. Этому отказу от холистического рассмотрения художественных текстов вторил Цветан Тодоров в работе «La notion de littérature», в которой он предлагал исследователям ограничиваться выяснением правил жанрообразования, не затрагивая вопрос о том, что такое литература in toto [Todorov, 1978: 26].

[13] О прагматическом повороте в формализме см. подробнее: [Hansen-Löve, 1978: 369 ff.].

Упадок первичной системы опоязовских взглядов на художественное творчество сопровождался в сотрудничавшем с формалистами круге лефовцев провозглашением тезиса о конце искусства. Шаткое положение теории, которая некогда рассчитывала на то, чтобы стать последним (эсхатологическим) словом о «литературности» и – шире – о природе эстетической деятельности, побудило Б. И. Арватова зайти за край как обобщений, касающихся искусства, так и самого искусства. С этой точки зрения, оппонирующей и редукционистски-абстрактному уму, и воображению, нельзя было разглядеть ничего, кроме замены того и другого социальной инженерией, рациональным переустроением жизни. Поэтический язык развивается, усваивая себе свойства практической речи и переходя в нее: «поэт – всегда изобретатель, формовщик реального языкового материала» [Арватов, 1928: 61]. Отсюда «задача научной поэтики» не столько в том, чтобы выявить самобытность художественного инструментария, сколько в том, чтобы постичь искусство «как особый способ практической организации» [Там же: 58][14]. В уже надвинувшемся будущем искусству, как того требовал Арватов, надлежит слиться с индустриальным производством.

Присущая формалистам поначалу уверенность в том, что художественное творчество может быть сведено к обозримому набору выразительных средств, будучи отработанной, расточив свои ресурсы, приводила и такого опоязовца, как О. М. Брик, к заключению о наступлении постфикциональной эры и к поддержке идей, высказанных Арватовым: «Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор» [Брик, 1929: 219]. Замкнутость литературных текстов для Брика условна и произвольна и заслуживает преодоления ради торжества того самого «материала», которым еще совсем недавно вызывающе пренебрегал формализм:

> Всякое сюжетное построение непременно насилует материал, выбирая из него только то, что может служить развитию сюжета, и выбранное еще искажает в тех же целях. Путем такого отбора и такого искажения создается сюжетное единство – то, что принято называть цельностью вещи. ‹…› Люди не позволяют сюжету калечить реальный материал, требуют, чтобы реальный материал был им подан в своем первоначальном виде [Там же: 220][15].

Теоретизирование впадает в кризис периодически. После потрясений, испытанных им во второй половине 1920-х – первой половине 1930-х годов, оно снова подверглось на закате постмодернистских (постструктуралистских) инициатив, в конце XX – начале XXI века, скептической расправе, урезавшей литературоведение до «case studies» и «close reading»[16]. Неразрешимая проблема такого рода скепсиса заключается в том, что он столь же теоретичен, как и ниспровергаемое им теоретизирование. Отрицание любых обобщающих эмпирические данные конструкций, в том числе и лишь еще возможных в будущем, никак не проверяемо, гипотетично даже в еще большей степени, нежели отбрасываемые им модели.

---

[14] О взаимоотношениях ЛЕФа и формалистов см. в первую очередь: [Hansen-Löve, 1978: 478–509]. Ориентируясь на антиэстетизм Арватова и других позднефутуристических адептов «жизнестроения», Петер Бюргер интерпретировал весь «исторический авангард» как попытку упразднить «институцию искусства» [Bürger, 1974: 26 ff.]. Но исходно авангард и вместе с ним формализм были, скорее, новой эстетической утопией, отчасти наследовавшей старой, шиллеровской (poiesis подавлял здесь praxis). Только истощив отправную программу, авангард в художественном творчестве и науке совершил обратную подстановку (praxis как poiesis).

[15] Не подозревая того, британский историк литературы Фрэнк Кермоуд воспроизведет соображения Брика в книге, разом обвиняющей все самодостаточные и потому конечные фикциональные тексты в создании лжеапокалиптической картины мира [Kermode, 1967].

[16] О конце теории вообще и теории литературы в частности см., например: [Righter, 1994; Herron, 1996; Niall, 1997: 163–183; Cunningham, 2002; Davis, 2004]; а также о конце философии: [Cahoone, 1995].

Расширение теорий упирается в последней инстанции в то, что им антитетично, – в философствование (теоремы Гёделя вынуждают вспомнить Лейбница, для которого основание сего мира лежало в потусторонности). Отказ от теорий в пользу фактографии, практических знаний не более чем утаивает свою умозрительность. Якобы простой сбор фактов кажется беспредпосылочным, однако на самом деле он отвлекается от них уже по той причине, что множественность, которую он абсолютизирует, есть такая же идея, как и единство (разве опыт дает нам право утверждать, что *всё* – различно?). У нас нет выхода из теорий и философии в чистую практику, которая прекращает быть собой, как только предстает мыслительному созерцанию. В такой ситуации исследователю остается одно: отнестись и к теории, продуцирующей значения и формализующей их компановку, и к философии, добывающей смысл из трансцендирования целостностей, как к явлениям истории, проследить трансформации обеих познавательных установок, дистанцировавшись от них в бегстве на пути к метадиахронической позиции.

3

Колебание формалистов в трактовке того, что есть искусство, а что – не-искусство, вытекавшее из апорийности их теоретизирования, которое превозмогало эстетическую активность в рационально-сциентистской, было сверх того обусловлено и культурно-исторически, вписано в национальную традицию.

Литература более или менее отчетливо автономизировалась в восточно-славянском ареале очень поздно – только в XVII–XVIII веках. Как известно, в древнерусской словесности эстетическая функция текстов не была эмансипирована (за редким исключением) от прикладной, прежде всего от церковно-служебной [Лихачев, 1967: 48 сл.]. Почти полное отсутствие собственно художественного творчества в Киевском и Московском средневековом обиходе было сверхкомпенсировано в литературоцентризме – многократно обсуждавшемся свойстве русской социокультуры. Литература Петербургской империи, а затем и Советской России совершала экспансию в смежные дискурсивные области (философии, историографии, политики, педагогики, юриспруденции и т. д.), определяла собой стиль поведения отдельных личностей и целых поколений (что исследовал Ю. М. Лотман) и выдвигалась на роль авторитета, конкурирующего с религией и государственностью.

Гораздо менее, чем литературоцентризм, эксплицирована в своем постоянстве противонаправленная тенденция, возвращавшая русскую социокультуру к ее истокам. Длительное поглощение эстетического начала утилитарным имело последствием не только захват литературой господства над прочими дискурсами, но и никогда не приостанавливавшиеся попытки отобрать у нее эту привилегию. Оспаривание литературоцентризма могло быть окрашено в консервативно-охранительные тона (таково, скажем, мнение Н. А. Бердяева в сборнике «Из глубины» (1918), согласно которому русские писатели несут ответственность за большевистский переворот) и инновативно-революционно (как в случае с лефовским жизнестроением, о котором упоминалось выше). Борьба с литературой в России выходит, стало быть, за рамки субъективного (антимодернистского либо модернистского) умонастроения творческих личностей и представляет собой один из показателей, объективно присущих местному символическому порядку.

В отечественной истории цензурных запретов и гонений на искусство, неугодное по политическим или религиозным причинам, бросаются в глаза два нетривиальных обстоятельства: во-первых, преследование художественного творчества за его усиленное внимание к категории «прекрасного» (к примеру, на полку был отправлен фильм Абрама Роома и Юрия Олеши «Строгий юноша» (1936), стилизовавший советскую повседневность под гармоническую античность) и, во-вторых, участие самих писателей в подавлении эстетических сво-

бод, что свидетельствовало о готовности литературы быть державным делом, отвечать критерию полезности, выполнять полицейскую функцию (таковы были антинигилистический роман второй половины XIX века, не знавший прецедентов на Западе, травля «попутчиков» в журнале «На посту» в 1920-е годы).

Русская критика то и дело возобновляла отстаивание таких воззрений на литературу, которые питались сомнением в ее самоценности. Сложившаяся в 1860-х годах «реальная критика» получила развитие еще до лефовцев у «младших» символистов. Расчет Андрея Белого и его единомышленников на превращение художественного творчества в «теургию» отличается от «реальной критики», по существу, лишь тем, что меняет социально-политический заказ, адресованный искусству, на религиозно-мистический. Литература теряет при этом свое миметическое содержание, бывшее первостепенно важным для позитивистской эпохи, но остается, как и тогда, прикладным исполнительским искусством.

С первых же шагов русской философии Чаадаев с платоновской непримиримостью высказался в Седьмом философическом письме (1829) против искусства – царства иллюзий. Эта линия была подхвачена Николаем Федоровым в статьях из второго тома «Философии общего дела», где искусство обвинялось в том, что создает не более чем подобия жизни, уводя прочь от решения великой задачи по воскрешению «отцов».

Несогласие с литературоцентризмом входит, наконец, и в число конститутивных признаков самой литературы. Художественный текст вырастает из самоуничижения некоего жанра («Роман» В. Сорокина); изображает (от «Села Степанчикова» Достоевского до набоковского «Отчаяния» и «Палисандрии» Саши Соколова) акт письма потерпевшим крах и явлением графоманства[17]; компрометирует себя и подвергает себя фальсифицированию («Город Эн» Л. Добычина); преподносит историю духовной культуры в качестве исчерпанной («Козлиная песнь» К. Вагинова, «Пушкинский Дом» А. Битова); не брезгует быть китчем, претендуя в то же время на эпохальную значимость («Что делать?» Н. Г. Чернышевского). В русской поэзии, начиная по меньшей мере с Некрасова, очень обычны отречения лирического субъекта от профессионального «я», что могло давать и реальные последствия – вызывать уход автора из литературы (В. С. Печерин, А. Добролюбов, Л. Семенов).

То сосредотачиваясь на беспримесной особости искусства, прежде всего словесного, то упуская ее из виду, формализм был глубоко укоренен в поляризации отношения к литературе, которая была характерна для русского контекста. Формализация знания была в начале XX века общеевропейским феноменом, но нигде, кроме России, она не достигла в применении к искусству такого престижного уровня, на который поднялся Опояз – небольшая группа специалистов, чьи отраслевые и весьма эзотерические занятия стали социально-политическим событием, предметом долго не утихавших прений. Русский формализм медиировал между двумя взаимоисключающими установками национального сознания, каковое тем самым преобразовывалось, пусть безотчетно, из проблемы-в-себе в проблему-для-себя. Каковы бы ни были результаты теоретизирования, осуществленного формализмом, он удерживает свою ценность и как сфокусированное отражение локальной идейной истории, и – за ее границами – как ключ к разгадке того, почему гуманитарные науки способны время от времени (ныне, похоже, безвозвратно минувшего) сенсационно притягивать к себе общественный интерес.

Библиография

Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928.

[17] О тематизации графоманства и использовании его как «приема» см. подробно: [Жолковский, 1994: 54–68; Tchouboukov-Pianca, 1995].

Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 1.

Брик О. Разложение сюжета // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 219–221.

Гройс Б. Дневник философа. Париж, 1989.

Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

Калинин И. Вернуть: вещи, платье, мебель, жену, страх войны. Виктор Шловский между новым бытом и теорией остранения // Nähe schaffen, Abstand halten. Zur Geschichte der Intimität in der russischen Kultur. Wien, München, 2005. S. 351–386 (Wiener Slawistischer Almanach; Sbd. 62).

Кацис Л. Апокалиптика «Серебряного века» (Эсхатология в художественном сознании) // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000. С. 12–33.

Левченко Я. Другая наука. Русские формалисты в поисках биографии. М., 2012.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.

Лотман Ю. М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 20–36.

Савицкий С. Частный человек. Л. Я. Гинзбург в конце 1920-х – начале 1930-х годов. СПб., 2013.

Сакулин П. Н. Социологический метод в литературоведении. М., 1925.

Смирнов И. П. Превращения смысла. М., 2015.

Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Под ред. Е. А. Тоддеса, А. П. Чудакова, М. О. Чудаковой. М., 1977.

Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923.

Шкловский В. Сентиментальное путешествие. Л., 1924.

Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926.

Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.

Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. Л., 1924.

Эйхенбаум Б. Мой временник: Словесность. Наука. Критика. Смесь. Л., 1929.

Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969.

Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет. М., 1987.

Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987.

Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Cahoone L. E. The Ends of Philosophy. Albany: SUNY Press, 1995.

Cunnigham V. Reading After Theory. Oxford, UK; Maiden, Mass., 2002.

Davis C. After Poststructuralism. Reading, Stories, and Theory. London; New York, 2004.

Hansen-Löve A. A. Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien, 1978.

Hansen-Löve A. A. Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende // Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Amsterdam, 1993. S. 231–325.

Hansen-Löve A. A. Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele // Das Ende. Figuren einer Denkform. München, 1996. S. 183–250 (Poetik und Hermeneutik XVI).

Herron J. et al (eds.). The Ends of Theory. Detroit, MI, 1996.

Kermode F. The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction. New York; Oxford, 1967.

Niall L. Postmodern Literary Theory. An Introduction. Oxford, 1997.

Righter W. The Myth of Theory. Cambridge, 1994.

Tchouboukov-Pianca F. Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München, 1995.

Todorov Tz. Les genres du discours. Paris, 1978.

Искусство, право и наука в модернистском ключе: Шкловский, Шмитт, Поппер

Питер Стейнер

Не так давно исполнилось сто лет с того вечера, когда в петербургском артистическом кафе «Бродячая собака» Виктор Шкловский прочел доклад «Место футуризма в истории языка». Доклад был вскоре напечатан под заглавием «Воскрешение слова» (1914) и ознаменовал собой начало проекта «русский формализм»[18]. Но если в 1917 году, когда Шкловский ввел в обиход ставшее знаменитым понятие *остранение* (от словосочетания «делать странным»), этот неологизм сам по себе звучал странно, то в последовавшее столетие было приложено немало усилий к тому, чтобы сделать его удобным и привычным. Сегодня уже, кажется, невозможно добавить к его истолкованию что-то хоть сколько-нибудь новое. *Остранение* сравнивали с сократической иронией [Ханзен-Лёве, 2001: 13–17], стоицизмом Марка Аврелия [Гинзбург, 2006], ницшеанской «критической историей» [Kujundžić, 1997: 18–19] и дерридианским «différance» [Crawford, 1984]. Генеалогию «остранения» возводили к Гегелю [Парамонов, 1996], Анри Бергсону [Curtis, 1976], Уильяму Джемсу [Эрлих, 1996: 317] – и это только самые очевидные источники влияния. *Остранение* просочилось в язык дисциплин, которые в момент зарождения этого понятия еще не существовали, – таких, как киноведение [Oever, 2010], теория перевода [Бузаджи, 2007] или гендерные исследования [Hollinger, 1999]. И произошло это несмотря на его ярко выраженную концептуальную неопределенность, о которой хорошо писал Стернберг [Sternberg, 2006], а может быть, и благодаря ей.

Если термин *остранение* не был ни столь уж оригинальным, ни аналитически точным, то как же ему удалось с таким успехом противостоять натиску времени? В своей статье я постараюсь показать, что случилось это вот почему: новое понятие было сформулировано так, что оно идеально встроилось в эпистемологическую парадигму модернизма. Свой тезис я проиллюстрирую примерами из трудов ученых, чьи работы редко сопоставлялись с работами Шкловского и не сравнивались между собой, – я имею в виду немецкого теоретика права Карла Шмитта и венского философа науки Карла Поппера[19]. Я прекрасно понимаю, сколь странно такая троица выглядит с историко-культурной или политической точки зрения и сколь мало общего между собой имеют, особенно на первый взгляд, эти три мыслителя. Дело, однако, в том (и это самое главное), что, трактуя каждый свою область, критик, правовед и философ пользуются сходными эвристическими стратегиями.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что каждый из этих трех ученых выдвинул свою теорию в ответ на некую превалирующую в их дисциплинах практику, которую он находил по той или иной причине неудовлетворительной. Так, Шкловский в своих публикациях 1914–1917 годов (а я буду в основном обсуждать именно их) часто полемизирует ad hominem с филологами и поэтами предшествующих поколений – с Потебней, Веселовским и учеными-символистами вроде Андрея Белого или Вячеслава Иванова. Искусство, возражает Шкловский Потебне, – это не всегда «мышление образами», а поэтический стиль – это вовсе не средство экономии творческих сил, как считал вслед за Спенсером Веселовский

[18] В 1933 году поэт Бенедикт Лившиц, бывший футурист, писал в предпоследней главе своих воспоминаний, посвященной этому модному заведению: «Мне неизвестно, чем должна была быть „Бродячая собака“ по первоначальному замыслу основателей, учредивших ее при Художественном обществе Интимного театра, но в тринадцатом году она была единственным островком в ночном Петербурге, где литературная и артистическая молодежь, в виде общего правила не имевшая ни гроша за душой, чувствовала себя, как дома» [Лившиц, 1991: 198–199].

[19] О близости Шкловского к немецким консервативным мыслителям, интеллектуально родственным Шмитту (таким, как Эрнст Юнгер), пишет Тиханов [Tihanov, 2005]. Параллели между размышлениями Шкловского и Поппера усматривал Яусс [Яусс, 1995: 79–81], о чем подробнее будет сказано ниже.

[Шкловский, 1990: 60, 62]. С такой же решительностью Шкловский отвергает либеральную вкусовую эклектику символистов, не замечающих, что «искусства разных веков противоречивы и взаимно отрицают друг друга». «Примирение и одновременное сожитие всех художественных эпох в душе пассеиста, – ораторствует молодой футурист, – вполне похоже на кладбище, где мертвые уже не враждуют» [Там же: 42].

Чтобы восстановить истинное положение дел, Шкловский обращается к дизъюнктивной логике (и это еще одна важная черта, объединяющая всех теоретиков, чьи труды я сделал предметом рассмотрения). Искусство строго отграничивается от не-искусства – tertium non datur. Но молодой формалист всегда оставался художником едва ли не в большей степени, чем исследователем, и строгая систематизация никогда не была его сильной стороной. Даже беглый взгляд на дореволюционные статьи Шкловского выявляет несколько бинарных оппозиций, каждая из которых осмысливает антиномию искусства и не-искусства с разных точек зрения: «поэзия vs проза», «ви´дение vs узнавание», «заумный vs обычный язык», «метафора vs метонимия», «восприятие vs автоматизация» [Там же: 37, 40, 45, 61, 63] – список может быть продолжен. Вторые элементы этих пар объединены специфическим модусом восприятия окружающих явлений. Отупев от их механического повторения, мы воспринимаем их поверхностно, как абстрактные алгебраические символы, обреченные на вечную неизменность. Художественное остранение, объединяющее первые элементы указанных антиномий, радикально меняет наше осознание реальности: обыденное становится исключительным. Внезапно мы начинаем видеть вещи другими – освобожденными от привычных ассоциаций, как будто впервые. Для пущей эффектности Шкловский показывает на примере поэтического ритма, что остранение не может быть предсказано, «предугадано», и как таковое не поддается «систематизации» [Там же: 72]. Но чем же движется такое необычное переключение восприятия? Прежде чем ответить на этот вопрос, я позволю себе уделить внимание моему второму персонажу.

Кратко пересказать правовые теории Шмитта – задача непростая из-за одного только стиля его философии. По характеристике одного из комментаторов, стилю Шмитта свойственны «беспрестанные колебания между рассудочным и лихорадочным, академическим и пророческим, аналитическим и мифическим» [Holmes, 1993: 39]. Большинство исследователей сходятся на том, что напряженный интерес Шмитта к политическим аспектам права стимулировала социология Вебера (см., например: [McCormick, 1997: 31–82]) и что главным объектом его критики был либеральный позитивизм, теоретиком которого был австрийский юрист Ганс Кельзен, наиболее известный поборник неполитического научного подхода к правовому анализу (см., например: [Salter, 2012: 98–118]). Рискуя впасть в чрезмерное упрощение, можно все же сказать, что кельзеновское «Чистое учение о праве» (так называется его главный труд) представляет собой теорию дедуктивно выведенных норм. Правовой порядок – это иерархия систематически организованных «долженствований», каждое из которых черпает свою силу из соответствующей высшей нормы и так вплоть до конечного «основного закона» (Grundgesetz), на котором зиждется вся система права. Таким образом юриспруденция, очищенная от всех привходящих соображений, будь то этика, идеология или экономика, становится логической саморегулирующейся системой.

Шмитт возражал Кельзену по целому ряду вопросов и в своей небольшой статье я вряд ли смогу хоть сколько-нибудь полно изложить его критику (ср., например: [Caldwell, 1997: 85–119]). Я хотел бы остановиться только на одном моменте, имеющем для моей аргументации особое значение. Самым уязвимым местом в рассуждениях Кельзена, проницательно замечает Шмитт в своей «Политической теологии» (1922), является Grundgesetz, юридическое основание всей совокупности законов, существование которого Кельзен предполагает, но природу которого ради научной чистоты своей теории оставляет без разъяснений (см., например: [Шмитт, 2000: 35]). Понятие «основного закона» содержит в себе очевидный

парадокс. Как основание правовой системы «основной закон» является ее частью. Однако он приобретает этот статус лишь задним числом, после того как система признана легитимной, – наподобие «подписи», которая (позаимствую дерридианское сравнение) «изобретает подписывающего» [Derrida, 1984: 22]. Исходно «основной закон» представляет собой нечто надправовое: выражение произвола конкретного субъекта/группы – «суверена» (в терминологии Шмитта), который в определенный момент решил приостановить существующий порядок и установить новый. Это, по мнению Шмитта, и есть решающий момент законодательства – момент, когда вводится «исключение», чрезвычайное положение, вызванное особыми обстоятельствами (внешними или внутренними), которое подвергает испытанию границы нормы. В том, что Шмитт пишет о праве, обнаруживается поразительная параллель с эстетикой Шкловского: «Исключение интереснее нормального случая. Нормальное не доказывает ничего, исключение доказывает все; оно не только подтверждает правило, само правило существует только благодаря исключению. В исключении сила действительной жизни взламывает кору застывшей в повторении механики» [Шмитт, 2000: 29].

Откуда берется решение заменить одну правовую систему другой? В значительной степени это функция конкретных исторических обстоятельств, не регулируемых правом. Тем не менее, полагает Шмитт, все эти разноименные надправовые акты, порождающие любой законодательный проект, обладают категориальным единством, поскольку все они имеют политическую природу. Здесь важно отметить, что, определяя понятие «политического», Шмитт пользуется бинарной логикой. «Согласимся, – пишет он в 1927 году, – что в области морального <основные> различения суть „доброе“ и „злое“; в эстетическом – „прекрасное“ и „безобразное“; в экономическом –…„рентабельное“ и „нерентабельное“. Вопрос, – заключает он, – тогда состоит в том, имеется ли также особое… различение как простой критерий политического и в чем это различение состоит» [Шмитт, 1992: 40]. Нетрудно догадаться, что у Шмитта уже есть наготове ответ: «Специфически политическое различение, к которому можно свести политические действия и мотивы, – это различение друга и врага» [Там же].

Хотя политическая дихотомия «друг и враг» формально аналогична по своей антиномической структуре другим жизненным сферам, она отличается от всех других подобных ей полярных оппозиций в одном важном отношении: ее суть – в интенсивности отношений между двумя полюсами. «Ибо понятие врага, – продолжает Шмитт, – предполагает лежащую в области реального эвентуальность борьбы» [Там же: 43]. Или, чтобы не оставалось сомнений в том, о чем идет речь, «понятия „друг“, „враг“ и „борьба“ свой реальный смысл получают благодаря тому, что они… сохраняют особую связь с реальной возможностью физического убийства. Война следует из вражды, ибо эта последняя есть бытийственное отрицание чужого бытия» [Там же]. Конечно, признается Шмитт, граница между политикой и, скажем, этикой или экономикой не абсолютна. Любые человеческие ценности могут стать поводом для войны и смертельной схватки, примером чему является безобидное, казалось бы, социологическое понятие класса. Любые – но только если они политизированы, если они «выходят за пределы ценностных сфер, внутри которых они возникли и теперь касаются, согласно Шмитту, в высшей степени политического вопроса о „существовании“» [Scheurman, 1994: 18].

Теперь цель приостановки действующего правового порядка ясна. Это не призыв к анархии, а мера по самосохранению, принимаемая для того, чтобы справиться с выявленной угрозой, которую создал внутренний или внешний враг. Такое действие служит либо для сохранения status quo, когда объявляется диктатура как временная мера, необходимая ради того, чтобы справиться с конкретным бедствием, после чего будет восстановлен исходный порядок (Шмитт называет это «комиссарской диктатурой»), либо для замены status quo другим режимом, когда «суверенная диктатура» становится прелюдией к новому законодательному проекту [Schmitt, 1928]. Объявление чрезвычайного положения (Ausnahmezustand) –

наиболее очевидный пример использования права для узаконивания желаемого политического результата. Но то же самое справедливо, по Шмитту, и для всей судебной практики. «Всякое право, – заявляет Шмитт, – есть „ситуативное право“» [Шмитт, 2000: 26], то есть апроприация общего правила ad hoc. Так происходит потому, что применение абстрактной нормы к некой данной ситуации – это не механический процесс с логически предопределенным результатом, но всегда решение, основанное на интерпретации, выбор из мириад возможностей, обусловленный конкретным социальным контекстом. «Судья, – разъясняет один из комментаторов Шмитта, – действуя так, как следует судье, не применяет закон в соответствии с нормами, а скорее создает норму самим актом правоприменения. Закон, подобно произведению искусства, обнаруживает правила своего применения только после того, как он вступил в силу» [Rasch, 2004: 102]. С этой точки зрения любое судебное решение содержит элемент исключительности, поскольку распространяет действие одного и того же законодательного акта на различные и уникальные, не сводимые одна к другой ситуации. Но именно эта гибкость и делает закон жизнеспособным, применимым к бесконечному разнообразию дел человеческих. Ибо, повторим за Шмиттом, именно «в исключении сила действительной жизни взламывает кору застывшей в повторении механики».

Это возвращает нас к поднятому мною выше вопросу о пользе того перцептивного переключателя, который Шкловский назвал «остранением». Подчеркну, что для молодого Шкловского искусство было чем-то значительно бóльшим, нежели свободной игрой воображения, источником эстетического наслаждения. Если для Шмитта право было политическим оружием в борьбе за самосохранение, то для Шкловского жизнеспасительная миссия искусства была в первую очередь когнитивной. По Шкловскому, творческий потенциал искусства служит для оживления наших связей с окружающим миром, которые без вмешательства искусства притупятся от мертвящей энтропии. «Сейчас старое искусство уже умерло, – скорбел он в 1913 году, – новое еще не родилось; и вещи умерли, – мы потеряли ощущение мира… мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем». Однако этот смертный паралич излечим, заявляет Шкловский. «Только создание новых форм искусства может возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» [Шкловский, 1990: 40].

Параллель между теориями Шмитта и Шкловского можно развить дальше. Хотя правовед и критик работали в двух совершенно разных областях, оба они сумели найти между этими областями точки соприкосновения – эстетизировать политическое и политизировать эстетическое. Как убедительно показал Ричард Волин, скрытой мишенью шмиттовского децизионизма был «бюрократический класс», чей «образ действий… основан на неизменных, предустановленных и предсказуемых правилах и процедурах» – это «само воплощение *буржуазной нормальности*» [Wolin, 1992: 425]. И как раз для ниспровержения рациональной предсказуемости, поддерживающей бюрократический modus operandi, Шмитт описывает процесс принятия решений в терминах художественного творчества. Волин ссылается на работу Петера Бюргера, продемонстрировавшего, в какой степени политика у Шмитта укоренена в эстетике. «Эстетическое стремление к исключению, выходящему за пределы упорядоченных категорий понимания, служит у него основанием для теории, целью которой является воздействие на реальность. Благодаря такому переносу Шмитт может подвести под эстетические категории „нового и необычного“ *решение*, которое он понимает как абсолютный акт, наподобие творчества художественного гения» [Bürger, 1986: 174].

«Воплощением буржуазной нормальности» для Шкловского служил *быт*. Это словечко обладает интересной особенностью. Оно не поддается не только переводу на иностранные языки, но и точному определению – недаром сами формалисты употребляли его по-разному (см., например: [Зенкин, 2004]). Для моих целей достаточно будет метафори-

ческого описания, предложенного Якобсоном в статье памяти Маяковского («О поколении, растратившем своих поэтов»): «Творческому порыву в преображенное будущее противопоставлена тенденция к стабилизации неизменного настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны. Имя этой стихии – *быт*» [Якобсон, 1931: 13]. И только с помощью художественного *остранения* «сила действительной жизни» (воспользуемся в последний раз броской формулировкой Шмитта) «взламывает кору застывшей в повторении механики».

Но как политизирует эстетику Шкловский? Прав ли я в своем утверждении? Где Шкловский проводит границу между друзьями и врагами – ведь это, по Шмитту, sine qua non понятия политического? Здесь нужно подчеркнуть, что для Шкловского понятие быта охватывало не только физическую реальность, которую мы принимаем за само собой разумеющееся и на которую не обращаем никакого внимания, но и старые художественные формы, автоматизировавшиеся из-за чрезмерного использования и ставшие слишком привычными для аудитории. Это, в частности, относится к произведениям классиков, которые «покрылись для нас» «стеклянной броней привычности», которые «мы слишком хорошо помним» и поэтому «их уже не переживаем» [Шкловский, 1990: 38]. Но если внуки зевают над художественным творчеством дедов, то дети бунтуют против произведений отцов. Русскую словесность можно оживить только одним способом, заявляют Шкловский и его сподвижники, – заменить футуристической поэтикой отживший канон символистов. Счеты с ним Шкловский свел в рецензии на поэму Маяковского «Облако в штанах» (1915). Шкловский выражается без обиняков: «прежняя русская литература» для него – это «литература бессильных людей», которые «ни от чего не отказывались, ничего не смели разрушить, не замечая, что искусства разных веков противоречивы и взаимно отрицают друг друга». С приходом футуризма настал конец эстетическому либерализму поколения символистов: «Кажется, наступает великое время. Рождается новая красота». «Мы стоим у ваших ворот, – грозит он старикам, – и кричим „разрушим, разрушим“» [Там же: 41–42, 45].

Поэт-футурист, в соответствии с моей аналогией, подобен шмиттовскому «суверену», поскольку «суверенен тот, кто принимает решение о чрезвычайном положении» [Шмитт, 2000: 15] – то есть об «исключении» из правил. Беспокоясь о когнитивной компетенции своего народа[20], ослабленной, как ему представляется, механическим повторением художественных форм, поэт-футурист произвольно приостанавливает правила игры и утверждает новый набор поэтических норм, способных заново остранить быт. Эти новые нормы выдвигаются (по крайней мере, Шкловским) как более легитимные, чем символистские, благодаря их экстраэстетическим полномочиям: они подчиняются универсальным языковым и психологическим законам[21]. Приняв это все во внимание, трудно не согласиться с тем, что футуристическая революция весьма напоминает государственный переворот. Она разрушает искусство во имя его спасения.

Однако так можно охарактеризовать не только переход от символизма к футуризму. Согласно Шкловскому, вся история литературы представляет собой серию переворотов.

[20] В рецензии на Маяковского Шкловский заявляет даже, что враждебность стран, участвующих в Первой мировой войне, вызвана различием их поэтических вкусов: «Война в наше время мертвого искусства проходит мимо сознания, и этим объясняется ее жестокость, бóльшая, чем жестокость религиозных войн. Германия не имела футуризма, зато имели его Россия, Италия, Франция и Англия» [Шкловский, 1990: 43].

[21] В статье «О поэзии и заумном языке» (1916) Шкловский задает главный вопрос: «оказывается ли этот способ проявлять свои эмоции особенностью только этой кучки людей, или это – общее языковое явление, но еще не осознанное» [Шкловский, 1990: 46]. А полемизируя со Спенсером, он пишет: «Закон экономии творческих сил… принадлежит к группе всеми признанных законов». «Мысли об экономии сил», продолжает Шкловский, может быть, и верны «в частном случае языка, т. е… в применении к языку „практическому“». Но на поэтический язык данный закон не распространяется. По отношению к этому функциональному диалекту «приходится говорить о законах траты и экономии… не на основании аналогии с прозаическим <языком>, а на основании его собственных законов» [Там же: 61–62].

Напомню его многократно цитировавшееся емкое определение художественной генеалогии: «По закону, установленному, как я знаю, впервые мной, в истории искусств, наследование происходит не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» [Шкловский, 1923(а): 27; ср. 1990: 121]. Хотя здесь речь не о политическом перевороте, намек на него содержится в подтексте, на который трудно не обратить внимания. Остановлюсь на этом подробнее.

Вполне возможно, что Шкловский был прав, отстаивая свой приоритет в том, что касается истории искусств. Но если не он сам, то уж некоторые из его читателей точно должны были заметить, что этот «закон» применительно к общей истории уже сформулировал Карл Маркс в знаменитом первом абзаце «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта». История повторяется, говорит он вслед за Гегелем, но странным, карикатурным образом, «первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса», вместо исторической фигуры на сцену выходит ее пародия – «племянник вместо дяди» [Маркс, 1957: 119]. Означенным дядей был не кто иной, как Наполеон Бонапарт, а племянником – Луи-Наполеон, который 10 декабря 1848 года был избран президентом Французской республики, одержав убедительную победу по результатам всенародного голосования. Однако последствия этого события, как Маркс прозорливо предсказывал в «Классовой борьбе во Франции с 1848 по 1850 г.», не имели ничего общего с первоначальными обещаниями. Победа Луи-Наполеона не только не ознаменовала собой роста республиканизма, но и оказалась первым шагом на пути к реставрации монархии: «Первый день применения конституции был последним днем господства Конституанты. В глубине избирательной урны лежал ее смертный приговор. Она искала „сына своей матери“, а нашла „племянника своего дяди“» [Маркс, 1956: 42].

Но почему же Маркс говорит о матери Луи-Наполеона, а не о его отце? Загадочное Марксово замечание, как нередко бывает с бестактными замечаниями о чьей-либо матери, – это фривольный намек, абсолютно прозрачный для современников. Он связан с популярной в те времена сплетней о том, что отцом «маленького Наполеона» (прозвище, придуманное для Луи Виктором Гюго) был не Луи Бонапарт, родной брат Наполеона I, а голландский адмирал Верюэль и, следовательно, Луи-Наполеон не имел никакого отношения к дому Бонапартов. Ближе к концу «Восемнадцатого брюмера» Маркс шутит, что «некто выда<ет> себя за <Наполеона> только потому, что» «носит имя Наполеон» «на основании статьи Code Napoléon [Кодекса Наполеона]: “la recherché de la paternité est interdite“ [„установление отцовства запрещается“]» [Маркс, 1957: 208]. Как бы то ни было, имперская мантия мнимого дяди оказалась привлекательней «матрилинеального» президентства[22]. В 47-ю годовщину коронации Наполеона – 2 декабря 1851 года – Луи-Наполеон организовал политический переворот и был провозглашен императором Наполеоном III.

Прежде чем обратиться к своему третьему заглавному персонажу, Карлу Попперу, отмечу еще одну точку соприкосновения между немецким правоведом и русским критиком – религиозный аспект их теорий. Такой поворот дел вряд ли вызовет удивление в случае Шмитта, который повсеместно считается представителем католического консерватизма. Насколько этот ярлык уместен, можно спорить (см., например: [Howse, 1998: 63–65]), однако метафизические основы теории Шмитта вряд ли вызовут у кого-то сомнение. Они станут очевидными, если открыть, например, начало третьей главы «Политической теологии»: «Все точные понятия современного учения о государстве представляют собой секуляризированные теологические понятия не только по своему историческому развитию… но и в их систематической структуре». И, разъясняя заглавие своей книги, автор продолжает: «Чрезвычайное положение имеет для юриспруденции значение, аналогичное значению чуда для

[22] Собственно, Маркс говорил о генеалогии по женской линии чисто метафорически, в том смысле, что «Конституанта была матерью конституции, а конституция – матерью президента». Через конституцию Луи-Наполеон обретал свою «республиканскую правовую основу» [Маркс, 1956: 52].

теологии» [Шмитт, 2000: 57]. Подобно тому как Господь через чудо – и подчас совершенно вопреки нашим мирским ожиданиям – являет нам свое бытие, так и «всевластный законодатель», принимая решение о чрезвычайном положении (исключении), подтверждает существование прав(ил)а.

Но какое же место в этой схеме занимает Шкловский – автор, не проявляющий в своих работах практически никакого интереса к вопросам веры? Даже если не соглашаться с представлением о том, что у него «концепция литературы… граничит с мистикой» [Robinson, 2008: 112], очевидно, что Шкловский как теоретик и писатель «очень любит религиозные аллюзии» [Bogdanov, 2005: 50] и, в частности, отсылки к библейским чудесам. Проиллюстрирую художественное освоение этого топоса в ранних статьях Шкловского одним примером. В рецензии на Маяковского мы находим ничем вроде бы не примечательную отсылку к «Силоамской купели» [Шкловский, 1990: 42]. Это водоем, возле которого Иисус вернул зрение слепому. Сказав: «иди, умыйся въ куп#ли Силоамст#» («пойди, умойся в купальне Силоамской»), Христос исцелил его. «Он пошел и умылся, и пришел зрячим» [Иоан. 9: 2–7]. При первом взгляде эту аллюзию можно воспринять в рамках уже упоминавшейся полярной оппозиции «узнавание vs ви´дение», с помощью которой Шкловский отграничивал неискусство от искусства.

Более пристальный взгляд на библейскую аллюзию Шкловского и контекст, в котором она употреблена, обнаружит, что это не тот водоем и чудо тоже не то: на самом деле имеется в виду исцеление Иисусом хромого у купальни Вифезда. Насмехаясь над избитой образностью символистов, Шкловский обращается к Новому Завету: «В сотый, в тысячный раз восстановлялись образы, но ведь только первый вошедший по возмущению воды в Силоамскую купель получал исцеление» [Шкловский, 1990: 42]. В действительности сказанное относится к увечному, который желал исцелиться лечебной водой из купели Вифезда после того, как ангел сходил туда и «возмущал воду», ибо «кто первый входил <в купель> по возмущении воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью». Увы, из-за своего увечья бедняга все время запаздывал и его всегда опережали другие. Иисус же сказал ему: «востани, возми одръ твой, и ходи» («встань, возьми постель твою и ходи») [Иоан. 5: 4–8], что, разумеется, возымело действие, и хромой начал ходить. Можно только догадываться, двигало ли Шкловским желание остранить сакральный текст или он просто запамятовал. Так или иначе, эта неточность показывает, что Шкловский был неплохо знаком с чудесными Христовыми деяниями, сколь бы случайным ни было для него это знакомство[23].

Это подводит нас к главному библейскому чуду, отсылку к которому содержит само заглавие программного сочинения Шкловского – «Воскрешение слова»[24]. «Аналогия с воскрешением Христа» уже была отмечена как «очевидная (Слово стало плотью и умерло)» [Bogdanov, 2005: 50]. Однако это не единственно возможное прочтение новозаветной аллюзии в заглавии формалистического манифеста. Приведенные выше слова Иисуса, обращенные к хромому, вызывают в памяти другое его повеление, имевшее столь же сверхъестественный перлокутивный эффект: слова «отроковице, востани» («девица! встань») [Лука 8: 54], обращенные к умершей дочери равви Иаира. Иными словами, Иисус был не единственным воскресшим в Священном Писании. Некоторых он вернул к жизни сам. С этой точки зрения страстный рассказ Шкловского об умершем и оживленном Слове представляется адаптацией истории о Лазаре из Вифании с поэтом-футуристом в главной роли (in figura Christi), разрушающим привычные языковые нормы – источник его «боже-

[23] Сам Шкловский объяснял свои познания в законе божьем поверхностным знакомством с «историей церкви по университетским курсам» [Шкловский, 1926: 29].

[24] Почти полтора десятилетия спустя (1928) Шкловский вспоминал, что его первая книжка «в магазинах попала в отдел богословия». Ничтоже сумняшеся, он объяснил недоразумение тем, «что типограф набрал заглавие древним шрифтом» [Шкловский, 1990: 382].

ственной» силы и власти[25]. «Я не верю в чудо, – так (надев по случаю костюм искусствоведа) протестует Шкловский против татлинских контррельефов, претендующих на создание нового осязаемого мира, – оттого я не художник» [Шкловский, 1923(б): 107]. Любопытно узнать: вот если бы он стал художником (а, судя по его беллетристике, мог бы), у него бы действительно не было другого выбора, кроме как взять и поверить?

Теперь самое время добавить в мою гремучую смесь последний ингредиент – труды австрийского философа науки Карла Поппера. Если со Шмиттом Шкловского, насколько мне известно, не сопоставлял никто, то параллель между Шкловским и Поппером уже проводилась раньше (см. примеч. 2). В известном эссе «История литературы как провокация литературоведения» Ханс-Роберт Яусс обратил внимание на то обстоятельство, что оба указанных мыслителя приписывали положительную ценность отрицательному опыту несбывшихся ожиданий. При сборе донаучной и научной информации мы прежде всего, цитирует Яусс Поппера, учимся на ошибках, подобно «слепому, который узнает о существовании препятствия, только когда наталкивается на него. Благодаря фальсификации наших предположений мы действительно обретаем контакт с „действительностью“. Опровержение наших заблуждений есть позитивный опыт, который мы приобретаем из действительности». Подобным же образом литература, которая, по Шкловскому, посредством «новой формы» «помогает разрушить автоматизм повседневного восприятия», «может обеспечивать также и новое восприятие благодаря тому, что предварительно оформляет содержание опыта, который впервые „появляется на свет“ в литературной форме» [Яусс, 1995: 79–80]. Попробую развить это беглое наблюдение.

Подобно Шкловскому и Шмитту, эпистемолог Поппер был озабочен четким определением своей области знания. В начале 1930-х годов он формулировал свою задачу так: «Теория познания должна установить строгий и универсально применимый критерий, позволяющий отграничивать высказывания эмпирических наук от метафизических утверждений („критерий демаркации“)». А «*проблема демаркации*», продолжает Поппер, «может быть со всем основанием названа» одной из «*двух фундаментальных проблем теории познания*» [Popper, 2010: 4; ср. Поппер, 1983: 54–55]. Прежде чем мы обратимся ко второй фундаментальной проблеме, отмечу, что логика Поппера дизъюнктивна. Высказывание не может быть отчасти научным подобно тому, как женщина не может быть немножко беременной. Каков же строгий и абсолютный критерий, отграничивающий лженауку от подлинной науки? Чтобы объяснить это, нужно прежде сказать несколько слов об интеллектуальном контексте, на фоне которого развивал свои идеи Поппер.

В своей автобиографической книге Поппер охарактеризовал свои ранние философские искания как полемику с «махианскими позитивистами и витгенштейнианцами Венского кружка» [Popper, 1992: 80]. Поппер поддерживал их радикальный эмпиризм, но считал эпистемологическую перспективу позитивизма в целом искаженной из-за одного предрассудка. Этот предрассудок и составлял вторую из вышеупомянутых фундаментальных проблем теории познания – проблему индукции. В своей краткой статье я не могу в полной мере отдать должное попперовской многосторонней критике этого метода, заключающегося в движении от частного к общему, универсальному. Для моих сопоставлений важно подчеркнуть, что Поппер считал «все теории индукции» основанными на одной и той же док-

[25] Нужно добавить, что для молодого Шкловского литература имела сходство с религией и в языковом аспекте. «„Произвольные“ и „производные“ слова футуристов», заявлял он в 1914 году, во многом напоминают «религиозную поэзию всех народов», которая «написана на таком полупонятном языке», как «церковнославянский, латинский, сумерийский» [Шкловский, 1990: 40–41]. Нечто подобное может быть сказано и о футуристической зауми, которая «редко является в своем чистом виде. Но есть и исключения», – быстро добавляет Шкловский («О поэзии и заумном языке»). Одно из них – это «заумный язык у мистических сектантов. Здесь делу способствовало то, что сектанты отождествили заумный язык с глоссолалией – с тем даром говорить на иностранных языках, который, согласно Деяниям Св. апостолов, получили они в день Пятидесятницы. Благодаря этому, заумного языка не стыдились, им гордились и даже записывали его образцы» [Там же: 54–55].

трине, которую он называет «*доктриной первенства повторений*» [Popper, 2005: 440]. В отличие от Шкловского и Шмитта, Поппер проводил различие между «логическим» и «психологическим» вариантами доктрины: согласно первой, повторения «предоставляют некое *обоснование* для признания закона универсальным», а согласно последней, они «вызывают и *возбуждают* в нас… ожидания и представления» [Ibid.]. Однако, подобно двум другим мыслителям, Поппер рассматривал повторение как явление непродуктивное и не имеющее никакой ценности. Еще в конце 1920-х годов Поппер заявлял, что оно не «порождает ничего нового; напротив, повторение может лишь привести что-либо к *исчезновению (ускорение процесса)*; привычка и практика лишь *устраняют* обходные пути для процесса реакции, выравнивая его. Итак, ничто не появляется на свет благодаря повторению. Возрастающую быстроту реакции не следует принимать за ее постепенное возникновение заново (natura *facit* saltus)» [Popper, 2010: 33].

Некоторые возражения Поппера против основанной на повторении индукции могут показаться знакомыми. Мысль Поппера о том, что ученые – это не просто пассивные регистраторы каких-то априорно существовавших повторов, разворачивающихся перед их глазами, но активные участники процесса познания, налагающие с некоторой точки зрения определенные схемы на исследуемые разнородные явления [Popper, 2005: 440–442], напоминает шмиттовскую критику кельзеновской «чистой теории права», которая низводит «судей до положения простых автоматов, распределяющих право механически, без интеллектуальной рефлексии или активного содействия» [McCormick, 1997: 207]. Прочие контраргументы можно рассматривать как возобновление старых философских споров вроде юмовского логического анализа индукции, демонстрирующего, что индуктивное доказательство либо вообще не является доказательством, либо ведет к бесконечной регрессии [Popper, 2010: 39–48; ср. Поппер, 1983: 46–50].

Цель Поппера, однако, – не простая дискредитация восходящего к Бэкону и Ньютону представления о том, что индукция – это единственный вид логики, присущий научному исследованию. Поппер стремится разработать альтернативную теорию знания, которая обошла бы затруднения, возникающие при обобщении «снизу вверх», исходя из чисто дедуктивных предпосылок. С этой новой точки зрения научная практика есть направленный «сверху вниз» процесс, который начинается не с фактических наблюдений, а с выдвижения гипотез большей или меньшей предположительности. Индуктивист удивится: как общие высказывания о реальности, порождаемые столь произвольным образом, могут соответствовать действительному положению вещей? Вот тут-то мы и подошли к самой сути. Никак не могут, отвечает Поппер; более того, это не имеет первостепенного значения. Отличие науки от метафизики, полагает он, заключается не в том, что наука устанавливает вечные истины; оно заключается в том, что, осознавая собственную погрешимость, наука только выигрывает от ошибок, которым она неизбежно подвержена. Согласно Попперу, значение метода проб и ошибок для роста человеческого знания трудно переоценить. Если никакое повторение эксперимента с какой бы то ни было частотой не верифицирует универсальный закон, ибо в следующий раз результаты не будут с логической неизбежностью теми же самыми, то один-единственный негативный результат, единственный контрпример опровергнет его навсегда. Таким образом, отличительным признаком «эмпирических научных высказываний или систем высказываний» является, согласно Попперу, «принцип фальсифицируемости» [Popper, 2010: 460; ср. Поппер, 1983: 62–65] – то, что соответствующая гипотеза опровержима опытом.

С точки зрения фаллибилизма (принципа погрешимости знания) наилучшей стратегией ученого, пишет исследователь попперовской эпистемологии, будет «стремление к созданию таких теорий, которые имеют высокую степень фальсифицируемости, которые, таким образом, будут с наибольшей вероятностью отвергнуты, если окажутся лож-

ными, и которые обещают оказаться истинными, если выдержат проверки» [Там же: 35]. Однако, чтобы удовлетворять этим условиям, теория должна казаться неправдоподобной, сомнительной, то есть она должна «потенциально во многих отношениях не соответствовать опыту» [O'Hear, 1980: 25]. Этот поворот удивительным (или, наоборот, предсказуемым) образом сближает науку в интерпретации Поппера с эстетикой в интерпретации Шкловского. Благодаря их противоинстинктивной природе объяснительные гипотезы попперовской науки нарушают общеустановленную картину действительности и остраняют привычное. Если объяснение в общепринятом смысле этого термина означает «сведéние неизвестного к известному», то Поппер, по характеристике Роберты Корви, «предпочитает говорить о научном объяснении как сведéнии известного к *неизвестному*» [Corvi, 1997: 126]. А бесконечная война на истощение между конфликтующими, заведомо врéменными теориями еще больше подрывает косный взгляд на реальность как на нечто готовое и устоявшееся. «Величие и красота науки, – говорит сам Поппер о ее творческом потенциале, – состоят и в том, что благодаря нашим собственным критическим исследованиям мы можем узнать, сколь кардинально мир отличается от всего, что мы могли себе вообразить, – до тех пор, пока наше воображение не будет возбуждено опровержением наших же предшествующих теорий. Кажется, нет никаких оснований полагать, что этот процесс когда-нибудь завершится» [Popper, 2005: 452].

Здесь можно поставить точку в кратком изложении попперовской философии науки, представляющем собой резюме его первых работ, датируемых концом 1920-х – началом 1930-х годов. Единственной моей целью было более подробное обоснование проницательной догадки Яусса об интеллектуальной близости эпистемологии Поппера к эстетике Шкловского. Их сходство обусловлено общим представлением об обманутом ожидании, которое, несомненно, занимает центральное место в теориях Шкловского, Поппера и Шмитта. Но в заключение мне хотелось бы указать на еще одну общую для всех троих и гораздо менее очевидную черту. Я имею в виду категорию чуда, к которой, как мы видели, Шмитт апеллирует открыто, а Шкловский – посредством библейских аллюзий. Можно ли сравнить с чудом понятие «фальсификации», которое, подобно художественному «остранению» и правовому «исключению», предполагает необходимость отбросить наши эмпирические презумпции? Учитывая репутацию Поппера, повсеместно считающегося «критическим рационалистом», эта идея звучит фантастически. Однако именно по этой причине, как сказал бы сам австрийский философ, нам следует приглядеться к ней повнимательней.

С самого начала своей интеллектуальной карьеры Поппер непреклонно придерживался противопоставления между «*сингулярными эмпирическими высказываниями*», с одной стороны, и «естественнонаучными законами, теориями и *универсальными* эмпирическими высказываниями», с другой. Последние «составляют *дедуктивные основания* для дедукции предсказаний, то есть дедукции *сингулярных* эмпирических высказываний, истинность или ложность которых может быть выяснена посредством опыта» [Popper, 2010: 9]. Приведу пример: существует сформулированный Ньютоном теоретически закон всемирного тяготения, на основании которого я могу образовать сингулярное эмпирическое высказывание, предсказывающее, что если я отпущу очки, которые я держу сейчас в руках, то они упадут. И я легко могу проверить столь тривиальную гипотезу. В противоположность этому, «естественно-научные законы и теории обладают логическими свойствами… которые должны иметь дедуктивные основания, в том случае, если они могут быть *проверены* не непосредственно, но только *опосредованно через свои следствия*: они… *эмпирически фальсифицируемы, а не верифицируемы*. Хотя они не могут быть обоснованы индуктивно, они всегда могут… быть окончательно *опровергнуты опытом*» [Ibid.; ср. Поппер, 1983: 46 и сл.]. Таким образом, если «принцип фальсифицируемости» служит критерием научности всех эмпирических высказываний, то для того, чтобы теория Ньютона приобрела этот статус, должна

иметься хотя бы минимальная возможность, что, когда я разожму руки, очки повиснут в воздухе или даже взлетят вверх. Но если я когда-нибудь столкнусь с таким сверхъестественным событием, то буду несказанно удивлен, ибо – алилуйя! – стану свидетелем чуда. Позволю себе закончить статью вопросом: следует ли из этого, что поиск научного знания основан, согласно Попперу, на существовании чудес?

Авторизованный перевод с английского И. Пильщикова

Библиография

Бузаджи Д. М. «Остранение» в аспекте сопоставительной стилистики и его передача в переводе (на материале английского и русского языков): Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 2007.

Гинзбург К. Остранение: Предыстория одного литературного приема // НЛО. 2006. № 80. С. 9–29.

Зенкин С. Открытие «быта» русскими формалистами // Лотмановский сборник 3. М., 2004. С. 806–821.

Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец: Воспоминания. М., 1991.

Маркс К. Классовая борьба во Франции с 1848 по 1850 г. // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М., 1956. Т. 7. С. 5–110.

Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М., 1957. Т. 8. С. 115–217.

Парамонов Б. Формализм: метод или мировоззрение? // НЛО. 1996. № 14. С. 35–52.

Поппер К. Логика и рост научного знания: Избранные работы. М., 1983.

Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923(а).

Шкловский В. Ход коня: Книга статей. М.; Берлин: Геликон, 1923(б).

Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926.

Шкловский В. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). М., 1990.

Шмитт К. Понятие политического // Вопросы социологии. 1992. № 1. С. 37–67.

Шмитт К. Политическая теология. М., 2000.

Эрлих В. Русский формализм: история и теория. СПб., 1996.

Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Смерть Владимира Маяковского. Берлин, 1931. С. 7–45.

Яусс Х. – Р. История литературы как провокация литературоведения // НЛО. 1995. № 12. С. 34–84.

Bogdanov A. Ostranenie, Kenosis, and Dialogue: The Metaphysics of Formalism according to Shklovsky // The Slavic and East European Journal. 2005. Vol. 49. № 1. P. 48–62.

Bürger P. Carl Schmitt oder die Fundierung der Politik auf Ästhetik // Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht / Hrsg. von C. Bürger. Frankfurt am Main, 1986. S. 170–176.

Caldwell P. C. Popular Sovereignty and the Crisis of German Constitutional Law: The Theory and Practice of Weimar Constitutionalism. Durham, NC: Duke University Press, 1997.

Corvi R. An Introduction to the Thought of Karl Popper. London, 1997.

Crawford L. Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization // Comparative Literature. 1984. Vol. 36. № 3. P. 209–219.

Curtis J. M. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature. 1976. Vol. 28. № 2. P. 109–121.

Derrida J. Déclarations d'Indépendance // Derrida J. Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre. Paris, 1984. P. 13–32.

Holmes S. The Anatomy of Antiliberalism. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

Hollinger V. (Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender // Science Fiction Studies. 1999. Vol. 26. № 1. P. 197–215.

Howse R. From Legitimacy to Dictatorship – and Back Again: Leo Strauss' Critique of the Anti-Liberalism of Carl Schmitt // Law as Politics: Carl Schmitt's Critique of Liberalism. Durham, NC: Duke University Press, 1998. P. 56–90.

Kujundžić D. The Returns of History: Russian Nietzcheans after Modernity. Albany: SUNY Press, 1997.

McCormick J. P. Carl Schmitt's Critique of Liberalism: Against Politics as Technology. Cambridge, 1997.

Oever A. van den [ed.]. *Ostrannenie:* On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept. Amsterdam, 2010.

O'Hear A. Karl Popper. London, 1980.

Popper K. Unended Quest: An Intellectual Biography. London, 1992.

Popper K. The Logic of Scientific Discovery. London, 2005.

Popper K. Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie. 3. Aufl. Tübingen, 2010.

Robinson D. Estrangement and Somatics in Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht. Baltimore: Johns Hopkins Press, 2008.

Rasch W. Judgment: The Emergence of Legal Norms // Cultural Critique. 2004. Vol. 57. P. 93–103.

Salter M. G. Carl Schmitt: Law as Politics, Ideology and Strategic Myth. Abingdon, 2012.

Scheurman W. E. Between the Norm and the Exception: The Frankfurt School and the Rule of Law. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994.

Schmitt C. Die Diktatur: von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf. München, 1928.

Sternberg M. Telling in Time (III): Chronology, Estrangement and Stories of Literary History // Poetics Today. 2006. Vol. 27. № 4. P. 125–235.

Tihanov G. The Politics of Estrangement: The Case of Early Shklovsky // Poetics Today. 2005. Vol. 26. № 4. P. 665–696.

Wolin R. Carl Schmitt: The Conservative Revolutionary Habitus and the Aesthetics of Horror // Political Theory. 1992. Vol. 20. № 3. P. 424–447.

Энергетические интуиции русского формализма

Сергей Зенкин

Идея энергии в теоретических текстах Опояза очевидна, но мало изучена. Она логически вытекает из таких центральных понятий формализма, как «динамическая форма» или «доминанта» (где есть сила и господство, там должен быть и некоторый энергетический потенциал), и, возможно, именно поэтому недооценивается в исследованиях формалистической теории, не выделяется как специальный объект анализа[26]. Между тем такой анализ поможет уточнить не только генеалогию русского формализма, но и специфику его концептуального предмета и даже историческую специфику его научного мышления. При этом необходимо иметь в виду, что данная идея была мало эксплицирована самими формалистами, чаще всего она встречается у них не в виде ясных понятий и дефиниций, а в виде *энергетических интуиций*, продуктивных метафор.

Начнем с нескольких примеров. В знаменитой, не раз обсуждавшейся фразе из статьи Шкловского «Искусство как прием»: «…искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно» [Шкловский, 1929: 13], – нетрудно распознать точные эквиваленты греческих слов energeia (деланье) и ergon (сделанное), поставленных в концептуальную оппозицию Гумбольдтом и дошедших до Шкловского, по всей вероятности, через «Мысль и язык» (1862) Потебни[27]. Более шестидесяти лет спустя тот же Шкловский озаглавил свою последнюю книгу «Энергия заблуждения» (1981), трактуя заглавное понятие, взятое из переписки Льва Толстого, как «энергию проб, попыток, энергию исследования», «поиск истины в романе» [Шкловский, 1983: 335].

Борис Томашевский на упреки в том, что формальный метод уклоняется от определения литературы, возражает симптоматичным сравнением: «Можно не знать, что такое электричество, и изучать его. Да и что значит этот вопрос: „что такое электричество?“ Я бы ответил: „это такое, что если ввернуть электрическую лампочку, то она загорится“» [Томашевский, 1925: 148]. Более или менее произвольная объяснительная метафора, пришедшая на ум Томашевскому, – это метафора энергетическая, предполагающая перетекание и трансформацию энергии (из электричества в тепло и свет).

Четвертый пример – из статьи Юрия Тынянова «Пушкин», где речь идет о функции отступлений в поэме «Руслан и Людмила»:

> Сила отступлений была в *переключении из плана в план.* Выступало значение этих «отступлений» не как самих по себе, не статическое, а значение их *энергетическое:* переключение, перенесение из одного плана в другой, само по себе двигало [Тынянов, 1968: 138].

Два последних примера отличаются от двух примеров из Шкловского (второй из которых, строго говоря, выходит за рамки формализма). У Шкловского «энергия» понимается в весьма общем смысле, просто как движение, процессуальность, работа, «живая сила»[28] –

[26] В последнее время ученые подходили к этой проблематике с разных сторон, иногда и в полемике друг с другом: [Горных, 2003; Светликова, 2005; Ямпольский, 1996].

[27] «„Язык, говорит Гумбольдт, в сущности есть нечто постоянно, в каждое мгновенье исчезающее… Он есть не *дело* (ergon), не мертвое произведение, а деятельность (energeia)“, то есть самый процесс производства» [Потебня, 1976: 56]. Общее влияние этой идеи на эстетику формализма, именно через посредство Потебни, уже отмечалось: «…смещение внимания поэтики с психологии творения на психологию восприятия и тем самым со статического определения произведения искусства на динамически-энергетическое, опирающееся на гумбольдтианское понимание языка как energeia (а не как ergon)» [Ханзен-Лёве, 2001: 46].

[28] Виталистские мотивы вообще нередки у формалистов – в «Воскрешении слова» Шкловского (1914) или в не опуб-

хотя даже в таком значении она оттеняет и заставляет уточнить характерные для раннего Шкловского статично-«вещественные» метафоры словесности («слово – вещь» и т. п.) [Шкловский, 1929: 5][29]. Однако русские формалисты – о чем напоминают примеры из Томашевского и Тынянова – имели в своем распоряжении и более специфическое, более современное понимание энергии, выработанное в естественных науках. Для этих наук энергия характеризует не просто движение, и даже не просто количественно измеримое движение, но движение *преобразуемое* (ср. у Тынянова «переключение, перенесение из одного плана в другой»). Оно может, парадоксальным образом, останавливаться, фиксироваться в неподвижных телах (например, помещенных в магнитном или гравитационном поле), переноситься с одного тела на другое, сосредоточиваться и рассеиваться, переходить из одной формы в другую (механическая энергия – в тепло, химическая – в электрическую и т. д.). Такое естественно-научное понятие энергии сходно с экономическим понятием капитала, выработанным в одну эпоху с ним: как и энергия, капитал может концентрироваться (копиться) и рассеиваться (растрачиваться), перемещаться, овеществляться в материальных ценностях, виртуализироваться в деньгах и ценных бумагах, динамизироваться в преобразовательном труде и т. д.[30]

В конце XIX – начале XX века идея энергии толковалась на все лады в различных науках, и нобелевский лауреат по химии Вильгельм Оствальд (кстати, выходец из российской Прибалтики) даже пытался дать единое энергетическое объяснение всем природным и общественным процессам, включая нравственные [Оствальд, 1903]. Об энергии шла речь в психологии (Герберт Спенсер), в психоанализе (Зигмунд Фрейд), в социологии (Эмиль Дюркгейм, Марсель Мосс). Среди русских ученых, работавших параллельно с теоретиками Опояза и применявших энергетические идеи, выделяются физиолог Алексей Ухтомский, по-своему разрабатывавший (не только собственно в физиологии, но и в психологии и этике) понятие доминанты[31], и психолог Лев Выготский, продолжавший размышления формалистов о художественной форме и усматривавший ее катартический эффект «в бурной и взрывной трате сил, в расходе души, в разряде энергии» [Выготский, 1986: 313]. По-видимому, не все из этих авторов были непосредственно известны русским литературоведам-формалистам, однако целый ряд идей и концепций, выработанных в лоне Опояза, соприкасаются с энергетическими теориями.

На простейшем уровне энергию в литературе можно понимать как чисто физиологическую энергию дыхания, затрачиваемую на произнесение текста. Понятно, что такая характеристика более актуальна для стихов, предполагающих устное чтение: «Задача ритма – не соблюдение фиктивных пеонов, а распределение экспираторной энергии в пределах единой волны – стиха»[32]. В данной формулировке Борис Томашевский стремится заменить дискретную структуру стиха («метр») континуально-энергетической схемой «волны» («ритм»).

ликованной при жизни статье Эйхенбаума «О художественном слове» (1918): «Наша отвлеченная культура так приучила нас к печатному слову, что мы не слышим и не чувствуем слова живого, слова чувственного» [Эйхенбаум, 1987: 343].

[29] См. подробнее: [Зенкин, 2012]. Здесь мы продолжаем исследование, начатое в указанной статье.

[30] Правда, для капитала не существует ничего подобного физическому закону сохранения энергии, он может неограниченно расти или превращаться в ничто.

[31] Доминанта, по Ухтомскому, допускает как энергетическое, так и более осторожное функциональное толкование. С одной стороны, «однажды спущенный поток нервного и внутреннесекреторного возбуждения движется далее с громадной инерцией, и тогда вновь приходящие раздражения лишь поднимают сумму возбуждения в этом потоке, ускоряют его»; с другой стороны, «когда с недостаточной критикой пробуют применять совершенно точные понятия о потенциале и энергии, то добра не выходит», и «доминантные реакции приходится аналогизировать не со взрывными, как может показаться на первый взгляд, а с каталитическими процессами», тогда как взрывные реакции не отвечают «тому, что мы связываем с доминантой и ее функциональным характером» [Ухтомский, 2002: 42, 132, 111–112]. Как известно, сами формалисты, толкуя о доминанте, ссылались не на современную им физиологию Ухтомского, а на эстетику Бродера Христиансена.

[32] Борис Томашевский, «Пятистопный ямб Пушкина» (1919), цит. по: [Эйхенбаум, 1987: 396].

На уровне более сложном и абстрактном физиологическая энергия заменяется психической, и именно ею оперирует Тынянов, когда в «Литературном факте» описывает жанровую специфику поэмы или романа через их величину, различая «пространственную» форму текста (связанную с внешне измеримым расходом энергии) и собственно «энергетическую» (зависящую от энергии внутренней, психической и характеризующую отдельные элементы, приемы текста):

> Отличительной чертой, которая нужна для сохранения жанра, будет в данном случае *величина.*
>
> Понятие «величины» есть вначале энергетическое: мы склонны называть «большою формою» ту, на конструирование которой затрачиваем больше энергии. «Большая форма», поэма может быть дана на малом количестве стихов (ср. «Кавказский пленник» Пушкина). Пространственно «большая форма» бывает результатом энергетической. Но и она в некоторые исторические периоды определяет законы конструкции. Роман отличен от новеллы тем, что он – *большая форма.* «Поэма» от просто *«стихотворения»* – тем же. Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка [Тынянов, 1977: 256; курсив автора].

В таком энергетическом смысле следует понимать и встречающееся у формалистов выражение «словесная масса» (Тынянов: невербальные выразительные элементы в тексте, например графика, суть «эквиваленты слова в том смысле, что, окруженные словесными массами, они сами несут известные словесные функции») [Там же: 316][33]. Русские формалисты изучали литературу и кино – два временных искусства, не затрагивая искусства пространственные и даже подчеркивая их чуждость литературе, как Тынянов в только что процитированной статье «Иллюстрации». В этом их метод отличался от западного формализма, переносившего в литературу статично-пространственные модели живописи или архитектуры. Для теоретиков Опояза не имело смысла говорить, как Оскар Вальцель, об «облике», «гештальте» литературного произведения (ср. название его книги «Gehalt und Gestalt in Kunstwerk des Dichters», 1925); любые «массы» и большие и малые формы существуют не в виде симультанно ощущаемых объектов, а только темпорально, как энергетические процессы их построения/восприятия.

Наиболее сознательное, а также и хронологически самое раннее обращение формалистов к вопросу об энергии – это спор Шкловского (в статье «Искусство как прием») с теорией «экономии творческих сил» [Шкловский, 1929: 10]. Энергия трактуется здесь по аналогии с капиталом: ее можно «экономить» или «тратить», и Шкловский при описании художественного переживания отдает предпочтение второму процессу. В отличие от катартического рассеяния, о котором несколько позднее будет писать Выготский (а еще позднее – далекая, но оправданная параллель – Жорж Батай в своей теории жертвенной траты), Шкловский описывает энергетическую трату не как взрыв, а как размеренную, растянутую во времени работу: по модели машины, а не бомбы или петарды. Отсюда схема «ступенчатого построения», разрабатываемая в ряде его ранних статей. Если понимать ее в статично-структурном смысле, то ступенчатое построение – это просто повтор, циклизация, ритмическое деление текста на более или менее эквивалентные отрезки. В конце статьи Шкловский непосредственно подходит к «вопросам ритма» и даже дает обещание, так и оставшееся невыполненным: «им

[33] Статья «Иллюстрации» (1923). Ср. также [Тынянов, 2002: 108 («Проблема стихотворного языка»)], [Якобсон, 1987: 274 («Хлебников»)], где фигурирует то же выражение. Илона Светликова предлагает связывать его с «массой представлений» у Гербарта [Светликова, 2005: 118].

будет посвящена особая книга» [Там же: 23]. Однако формальный метод изучает не структуры, а приемы[34], для него важно не само по себе «построение», а его восприятие как временное, процессуальное «развертывание». И поэтому ступенчатое построение наполняется у Шкловского энергетическим содержанием: это «торможение» или «задержание» (понятия психологии и психоанализа – ср., например, «Остроумие…» Фрейда), когда реципиенту приходится преодолевать сопротивление текста, тратить психическую энергию, которая то накапливается, задерживается на одной «ступени», то разряжается при переходе к следующей. На тематическом уровне тот же механизм обеспечивается двумя конструктивными элементами, вновь и вновь упоминаемыми в ранних статьях Шкловского, – тайной и эротикой (которые могут сочетаться вместе в *эротических загадках*). Нечто скрытое с трудом выходит наружу, прорывая завесу сопротивления и высвобождая, в соответствии с теорией Фрейда, психическую энергию, связанную с сексуальным возбуждением или же простым любопытством читателя. Шкловский даже намечает графический образ такого процесса:

> …мы приходим к определению поэзии, как речи *заторможенной, кривой.* Поэтическая речь – речь-построение. Проза же – речь обычная, экономическая, легкая, правильная… [Там же: 22].

«Кривая» речь – это, по-видимому, речь извилистая, идущая к цели окольной дорогой[35], как повествование в «Тристраме Шенди» Стерна, эмблемой которого служит знаменитая кривая линия, нарисованная самим английским писателем[36]. Эта кривая, более сложная, чем элементарная схема «хода коня», которым пользовался Шкловский в другом случае, есть не что иное, как график неправильного *колебания*, то есть типичного энергетического процесса, при котором (если говорить о механических колебаниях) кинетическая энергия переходит в потенциальную и наоборот.

[34] Ср.: «Прием – феномен текстуального, а не структурного порядка» [Горных, 2003: 71].

[35] Шкловский не совсем последователен в разработке своей метафоры, противопоставляя «кривой» поэтической речи речь прозаическую и вспоминая в связи с последней римскую «dea prosae – богиню правильных, нетрудных родов, „прямого“ положения ребенка» [Шкловский, 1929: 22]. Не вдаваясь здесь в этимологическую дискуссию о родстве латинских слов prosa и Prorsa, достаточно заметить, что в акушерстве от прямого положения плода отличают, конечно же, не *кривое,* а *косое* положение.

[36] О теоретическом и художественном значении Стерна для Шкловского, которому тот посвятил статью «„Тристрам Шенди“ Стерна и теория романа» (позднее переименованную в «Пародийный роман» для сборника «О теории прозы»), см. [Finer, 2010].

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.